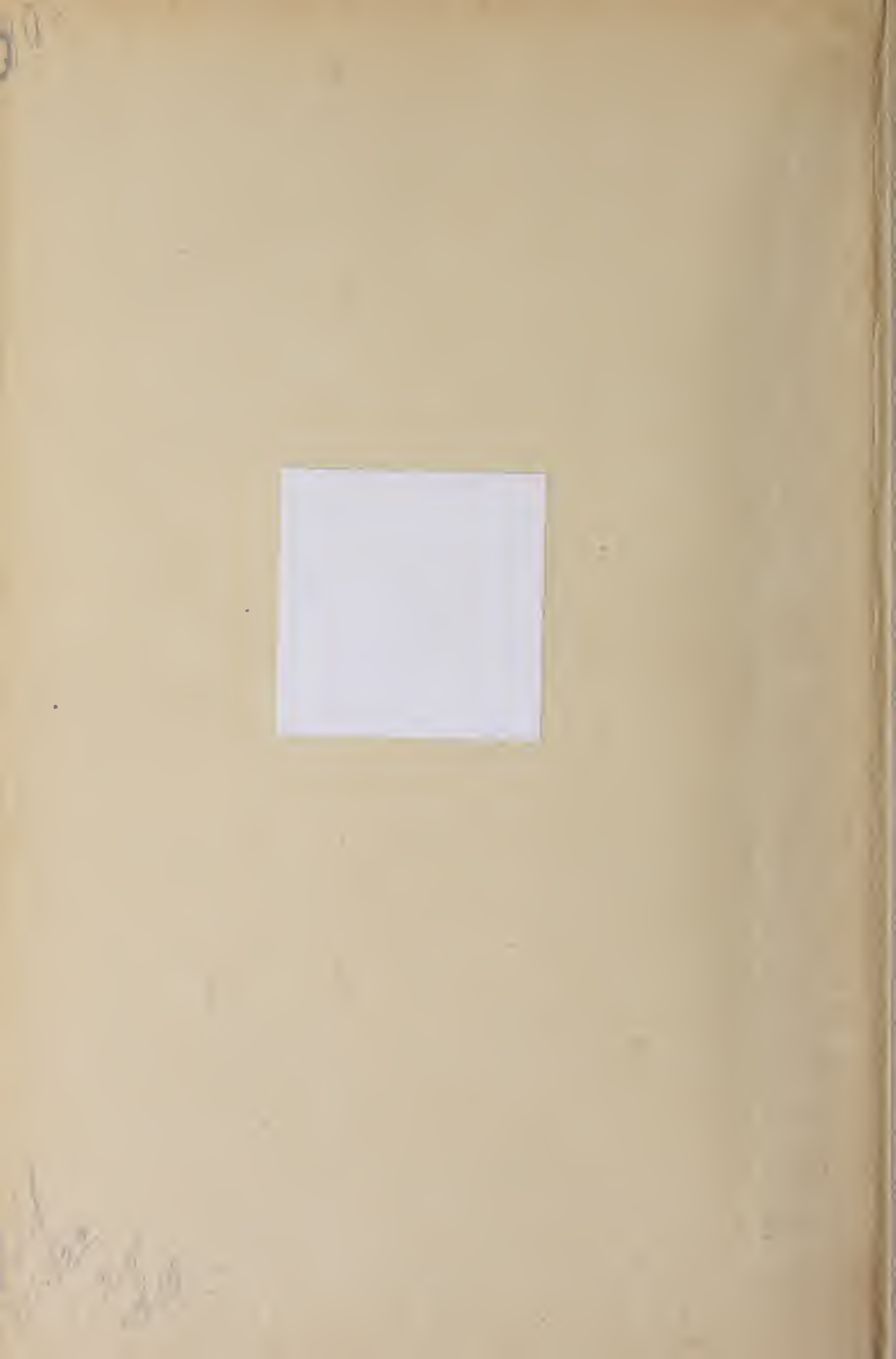
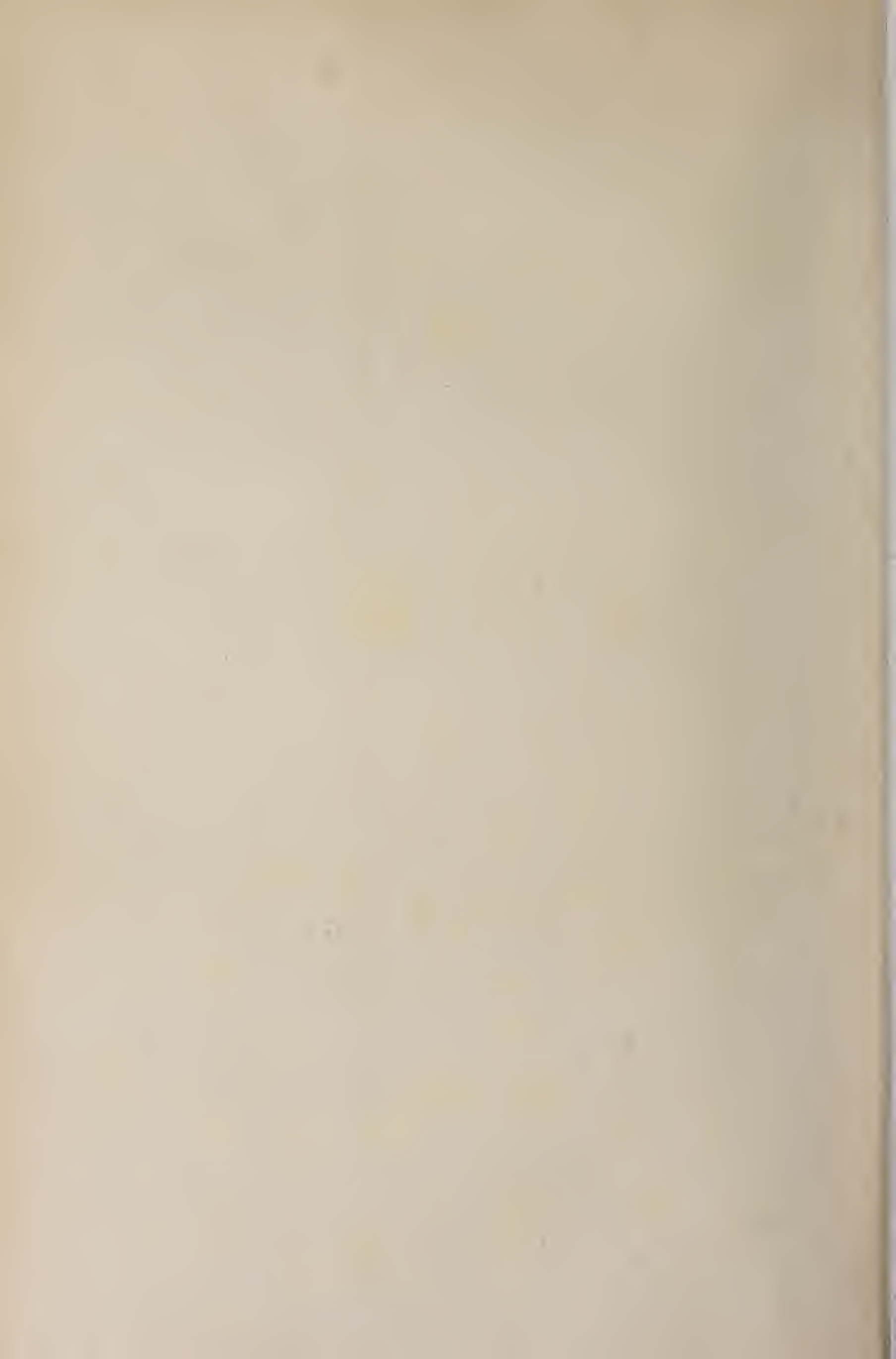
VLAEMISCHE MALEREI



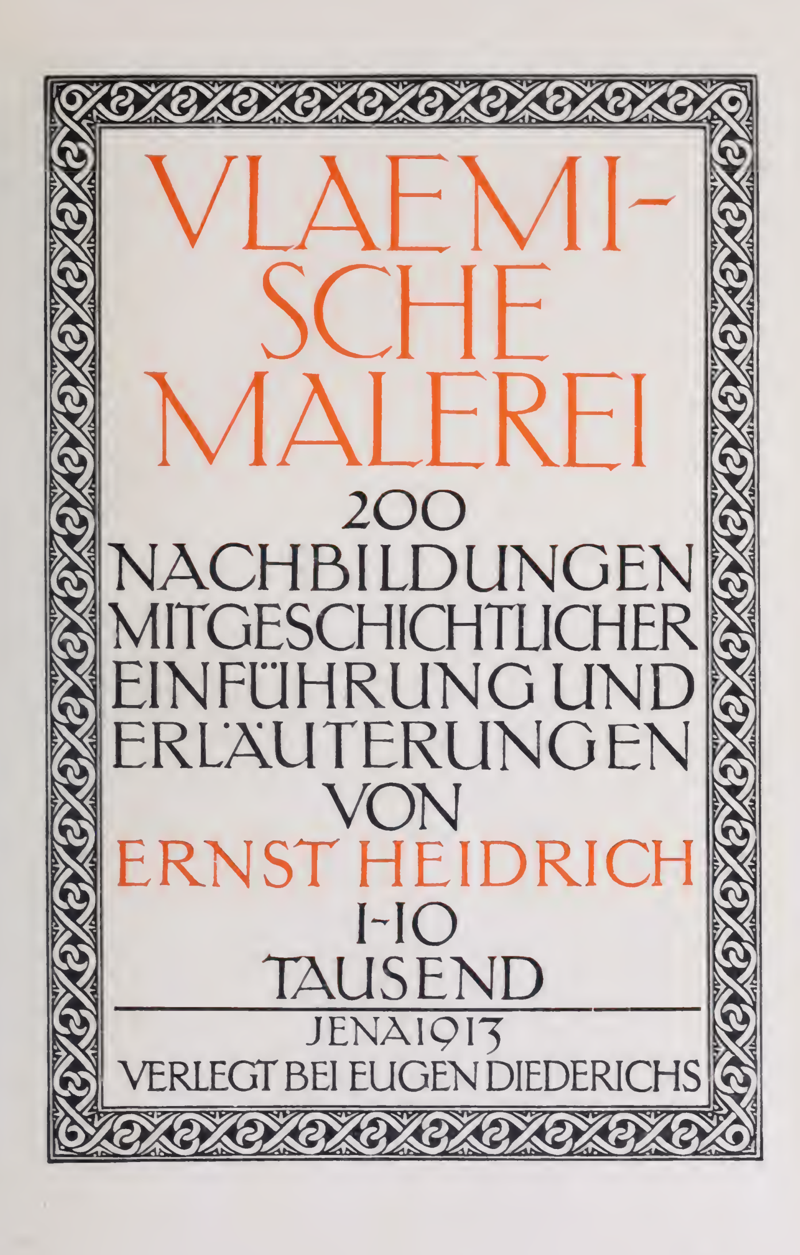




DIE KUNST IN BILDERN



JENA 1913
VERLEGT BEI EUGEN DIEDERICHS



VLAEMISCHE MALEREI

200 NACHBILDUNGEN MIT GESCHICHTLICHER EINFÜHRUNG UND ERLÄUTERUNGEN

VON

ERNST HEIDRICH

1-10 TAUSEND

JENA 1913
VERLEGT BEI EUGEN DIEDERICHS

INE Zeit schwerster Kämpfe und eine vollständige Umwälzung aller Bedingungen und Formen auch des künstlerischen Lebens trennt und verbindet die beiden großen, in einem tieferen Sinne schöpferischen Epochen der niederländischen Malerei. Es ist der Inhalt der Entwicklung des 16. Jahrhunderts, daß die Welt, der die Kunst des Jan van Eyck und des Rogier van der Weyden angehört hatte, zerfällt — jene immer noch mittelalterliche Welt der burgundischen Monarchie und der einen, universalen Kirche, der spätgotischen Altar- und Porträtkunst —, während zugleich diejenigen Formen, wie des äußeren Daseins, so auch des geistigen Lebens und des künstlerischen Schaffens entstehen, in denen das Zeitalter des Rubens und Rembrandt den unendlichen Reichtum seines Weltbildes in allseitiger Freiheit zu entfalten vermochte.

Wieviel ist nun doch in diesem Jahrhundert des großen Bildersturms für immer zerstört worden! Es scheint nur gar zu leicht, als bedeute diese ganze Entwicklung der niederländischen „Renaissance" nur den unaufhaltsam fortschreitenden Verfall des schöpferischen Vermögens der altniederländischen Malerei der Spätgotik, durch den alles verloren ging, was das 15. Jahrhundert besessen hatte: der sachliche Ernst und die sinnliche Frische der Anschauung, die Kraft der Zeichnung und die Schönheit der Farbe — überall nun eine innere Leere und eine bloße Manier, in der großen Historie unter aufdringlichem Hervorkehren eines italienisierenden Mischstils. Aber hinter aller Zerstörung steht die positive Kulturarbeit, die in diesem Jahrhundert einer durchgreifenden „Reformation" auch des künstlerischen Lebens geleistet wurde, und durch die es nach allen Seiten als grundlegend für die gesamte weitere Entwicklung der beiden stammverwandten Nationen erscheint. Es ist nur die eine Seite einer nach allen Seiten mächtig ausgreifenden Entwicklung, die in dem Aufkommen des niederländischen Romanismus sichtbar wird, und man mag urteilen, daß es ein Irrweg war, auf den die Romanisten sich locken ließen — wenngleich allein schon der Hinweis auf die Kunst eines Rubens hinreichen sollte, um ein solches Urteil zu entkräften. Aber auch ohne das: wie die Dinge nun einmal lagen, war die Auseinandersetzung mit den das Zeitalter beherrschenden Mächten, der italienischen Renaissance ebenso wie der spanischen Weltmonarchie, notwendig, wenn anders jener Zustand einer wahren Freiheit und Selbstbestimmung des nationalen Geistes erreicht werden sollte, der das klar erkannte Ziel und das schließliche Ergebnis dieser Kämpfe darstellt.

Es bedarf keiner langen Klügeleien, um die Hinwendung auch der niederländischen Malerei der Spätgotik in dem Zeitalter des Massys und Mabuse zu der Kunst der italienischen Renaissance zu erklären. Der einfache Eindruck war entscheidend — der Eindruck, daß die italienische Kunst in höchstem Maße das bereits besaß, was man selbst suchte und, nach dem Stande der eigenen Entwicklung, brauchte, so daß gegen den allgemeinen Wert der künstlerischen Errungenschaften der fremden Malerei die tieferen Unterschiede des künstlerischen Empfindens nicht mehr in Betracht kamen. Die Wege, die die nordischen Künstler nach Italien führten, waren im einzelnen sehr verschieden, und während ein Massys zu Leonardo als dem Maler weiblicher Anmut und Schönheit hinneigte, sah sich ein Dürer auf die herbe,

männliche Kunst des Mantegna und Pollajuolo hingeführt und auf einen Leonardo nur nach der Seite seiner theoretischen Bemühungen. Wie aber auch immer die Verbindung mit der italienischen Malerei sich anknüpfen und welche Beweggründe dabei im einzelnen den Ausschlag geben mochten — überall war es derselbe Vorgang der Selbstbesinnung der Persönlichkeit, der zum Versuch einer Aneignung der fremden Denkformen führte, und überall waren dabei der Wille und die Überzeugung, in der eigenen Entwicklung vorwärtszukommen, entscheidend. Die Entdeckung einer neuen Welt, die Erkenntnis bisher unerkannter Zusammenhänge und Gesetzlichkeiten, die Erschließung neuer Darstellungs- und Ausdrucksmöglichkeiten und so denn die Gewinnung neuer Machtmittel zur künstlerischen Beherrschung und Umdichtung der Wirklichkeit, endlich und mit alledem das neue Bewußtsein einer unbedingten Überlegenheit des künstlerischen Geistes gegenüber der von ihm ergriffenen Materie — so etwa verstanden bereits die ersten Romanisten die „Unterwerfung" unter die Kunst der italienischen Renaissance, und alle Empfindungsarmut und innere Unreife, die man der Kunst wenigstens der eigentlichen „Manieristen" des 16. Jahrhunderts mit Recht nachsagt, vermögen den Eindruck der auch hinter ihnen stehenden lebendigen Bewegung der Zeit nicht aufzuheben, deren Sinn in dem Hinaustreten der Persönlichkeit und der Nation in die freie Weite des modernen Bewußtseins, in dem Aufgehen in einer großen Kulturbewegung umfassendster Art und in der endgültigen Überwindung der geistigen Gebundenheit des Mittelalters liegt. Auch der niederländische Romanismus des 16. Jahrhunderts ist ein lebendiges Stück in der Geschichte der niederländischen Malerei, vielleicht eins der unerfreulichsten, sicher eins der wichtigsten.

Es handelt sich hier nicht allein um das in dieser Weise für die niederländische Malerei des ausgehenden Mittelalters völlig neue, bewußte Studium, das die Romanisten auf bestimmte allgemein-formale Probleme, vor allem der Darstellung der menschlichen Gestalt, verwandten. Überall bildet nun — und die welthistorische Bedeutung der Renaissance liegt eben hierin — nach dem Zusammenbruch der mittelalterlichen Weltordnung der Kulturbegriff der Renaissance die Grundlage jenes neuen Gemeinbewußtseins der abendländischen Kulturwelt, das über alle Zerklüftung der Nationen und Konfessionen hinausreicht. An die Stelle der historisch gegebenen, autoritativen Bindung der jugendfrisch emporstrebenden romanisch-germanischen Nationen durch die alte Kulturmacht der Kirche tritt mit der endgültigen Emanzipation des individuellen Geistes die freie und bewußte Aufstellung eines durchaus diesseitig verstandenen Humanitätsideals, auf dessen immer vollkommenere Verwirklichung und stetig fortschreitende Vertiefung hinzuwirken als der letzte Sinn der gemeinsamen Kulturarbeit aller erscheint. Das für diese Bewegung entworfene Programm erscheint nur um so bedeutender und reicher, anschaulicher und faßlicher, indem die Erneuerung der antiken Humanität gefordert wird: was bis dahin eine Sache der italienischen Nation gewesen war, wird nunmehr eine Sache aller Nationen, indem es sich darum handelt, die Grundlagen, auf denen nach dem historisch ein für allemal gegebenen Verhältnis alle höhere Bildung des abendländischen Kulturkreises beruht, zu erkennen, sie in das allgemeine Bewußtsein zu erheben und eben dadurch zur vollen Freiheit zu gelangen. Es könnte nun wohl scheinen, als sei mit der allgemeinen Renaissance der Antike eine Tyrannis

ganz neuer Art und eine Vergewaltigung des besonderen Geistes, zumal der germanischen Nationen, herbeigeführt worden, und der niederländische Romanismus des 16. Jahrhunderts scheint dieser Ansicht recht zu geben: seine Schöpfungen sind, alles in allem, ohne eigenen Wert — bedeutend nur dadurch, daß diese Künstler nicht für sich selbst, sondern für die Zukunft, für die Verwirklichung des Ideals einer neuen, freieren Kunst arbeiteten. Es konnte zunächst kaum anders sein, als daß sie ihren Weg allein mit Hilfe einer mehr oder weniger äußerlichen, unfreien Nachahmung der fremden Kunst finden zu können meinten — das Ziel aber lag auch für sie nicht in der Nachahmung, sondern allein darin: daß die niederländischen Maler frei und groß denken lernten, wie die Antike und das Italien der Renaissance gedacht hatten.

Es ist gewiß, daß es den Romanisten nicht möglich war, „national" zu fühlen und zu handeln in dem Sinne, wie es im 17. Jahrhundert geschah — waren doch die Nationen selbst erst im Werden und in der gewaltsamsten Umgestaltung ihrer selbst begriffen. Und auch das ist sicher, daß der Gegensatz der lebendig-schaffenden Malerei des 17. Jahrhunderts gegenüber der unfrei rechnenden und äußerlich nachahmenden Kunst der Romanisten, des nationalen Stils gegenüber der internationalen Manier, für den unmittelbaren Eindruck immer entscheidend bleiben wird. Aber es wird schon bei dem niederländischen Romanismus des 16. Jahrhunderts deutlich genug, daß diejenige Bewegung, die wie keine andere geeignet schien, das Selbstgefühl der Nation zu vernichten, vielmehr zum erstenmal ein klares und entschiedenes Selbstbewußtsein in ihr hervorrief. Es gab diesen Künstlern einen eigenen Halt und erfüllte sie mit einem offen zur Schau getragenen Stolz, daß sie den Wettstreit mit der Kunst der italienischen Hochrenaissance auf ihrem eigensten Gebiet aufzunehmen gewagt hatten, und niemand betonte stärker als sie, daß die niederländische Malerei trotz allem doch etwas ganz für sich bedeute und daß sie auch neben der italienischen Kunst durchaus bestehen könne. Das allerdings war für sie alle, ebenso wie für einen Rubens und Rembrandt, schlechthin selbstverständlich, daß die Anfänge der modernen Malerei, mit denen man sich in engster Gemeinschaft verbunden fühlte, in dem Italien der Hochrenaissance lagen, das wiederum seine Größe der Erneuerung der klassischen Antike zu danken schien; wie es denn zu dem Begriff der frei und selbständig schaffenden Persönlichkeit wesentlich hinzugehört, daß sie ihre Vorbilder da sucht, wo sie die nächste geistige und künstlerische Verwandtschaft zu finden glaubt. Aber man erkennt den starken nationalen Ehrgeiz, der in allem die eigentliche Triebfeder dieser scheinbar so unnationalen Bewegung darstellt, vielleicht nirgends besser als in der Gesamtanlage, die Karel van Mander, der eine der drei „Akademiker" von Haarlem, seinem großen, nach dem Muster des Vasari entworfenen Geschichtswerk gab: als die dritte große, in sich geschlossene Künstlergruppe treten die niederländisch-deutschen Meister, von den Brüdern van Eyck an bis auf die eigene Zeit des Malers, neben die mythischen Gestalten der Antike und neben die Helden des Vasari. Noch ist, in Übereinstimmung mit den wirklichen Verhältnissen der Zeit, die Scheidung nach Nationen nicht völlig durchgeführt, vielmehr beruht auch die Geschichtsansicht des Karel van Mander noch immer auf der Tatsache der in sich zusammenhängenden Entwicklung, die die Länder des Kulturkreises der niederländisch-deut-

schen Spätgotik neben demjenigen der Renaissance genommen hatten. Aber auch in dieser noch vielfach unbestimmten Form und bei allen Mängeln der Ausführung erscheint dieser erste Entwurf einer allgemeinen Kunstgeschichte, wenn nicht nach Nationen, so doch nach nationalen Gruppen, wahrer und umfassender im Sinne einer universalhistorischen Auffassung, als er jemals in der Absicht und in der Möglichkeit des Vasari und seiner italienischen Nachfolger liegen konnte. Es ist dieses Geschichtsbild, das, in den schwerfällig-massiven Bau des großen Malerkompendiums eingefügt, als das letzte Vermächtnis des Eklektizismus der Romanisten an die neue Zeit des 17. Jahrhunderts überging.

Es war nicht anders: indem die Malerei der burgundischen Niederlande ihrer inneren Auflösung entgegenging — einer Auflösung, die nicht durch eine innere Schwäche, sondern durch den ungeheuren Expansionsdrang, der die Nation in ihrer Gesamtheit ergriff, herbeigeführt wurde —, gewannen die Vorkämpfer des romanistischen Kunstideals in dem Prozeß der Entstehung der neuen nationalen Malerei die erste Stelle und wurden sie mit allen ihren Mängeln — denn sie waren sehr irdische, fehlbare Menschen und unvollkommene Künstler — nach dem Bewußtsein der Zeit selbst die geistigen Führer und die Helden der Nation. Diese Bewunderer und Nachahmer der fremden Kunst vertraten den lebendigen Ehrgeiz der Nation nach außen hin, ihren Drang nach voller Behauptung und Gleichberechtigung gegenüber den fremden Mächten, ihr energisches Bildungsstreben und ihr Verlangen nach einer tätigen Mitarbeit an der allgemeinen Kultur der Zeit: sie waren die „Lichtbringer" und „Befreier" der niederländischen Malerei. Die Nation selbst wurde im Verlauf dieser Kämpfe um ihre innere Erneuerung eine andere, als die sie gewesen war, und erst in der inneren Umbildung durch die Berührung mit dem Geist der Renaissance und im Verlauf der gleichzeitig sich abspielenden kirchlich-politischen Kämpfe entwickelt sich die geistige, und fast möchte man sagen, auch die leibliche Physiognomie der beiden Nationen so, wie wir sie vorzugsweise anzuschauen gewohnt sind und wie sie in der Epoche der altniederländischen Malerei doch nur erst andeutungsweise sichtbar geworden war: mit jener breiten, derben, selbstbewußten und lebensfrohen Art, die dann in der Kunst des Rubens und des Frans Hals so prachtvoll ausklingt. Wir kehren zu unserem Ausgangspunkt zurück: die von den Romanisten vollzogene Reformation des künstlerischen Lebens gehört mit aller ihrer Gewalttätigkeit zu der geistigen Befreiung der beiden immer noch miteinander verbundenen Nationen notwendig hinzu, und es ist nicht zuletzt ihr Verdienst, daß die Malerei an den inneren Wandlungen des allgemeinen Lebens, mitgehend, folgend, führend, einen tätigen Anteil zu nehmen vermochte.

Und so geschah es nun endlich mit einer triumphierenden Gewalt, daß das schöpferische Vermögen der beiden durch den Ausgang des Krieges voneinander geschiedenen Nationen neu hervortrat, nachdem es sich in dem jahrzehntelangen Bemühen um neue Inhalte und neue Formen und um die Aneignung und Überwindung auch des Widersprechendsten viel mehr innerlich bereichert und geklärt als erschöpft hatte. Nicht nur die Kunst des Rubens, als eine der glänzendsten und freiesten Hervorbringungen des germanischen Geistes, hat die Rezeption der italienischen Renaissance zur unerläßlichen Voraussetzung: niemand hat das Problem, das die Manieristen des 16. Jahrhunderts aufgeworfen, aber zunächst nur

halb verstanden und allein in einem äußerlichen Sinne zu lösen vermocht hatten — der inneren Durchdringung der eigenen Kunst mit den geistigen Inhalten und der formalen Kultur der italienischen Renaissance, zum Zwecke einer nur um so reicheren Bildung und um so vollkommeneren Selbständigkeit des künstlerischen Geistes — tiefer gefaßt und reiner gelöst als Rembrandt. Es gilt ganz allgemein für die national-vlämische und -holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, daß auch sie, bei aller Selbständigkeit ihrer Entwicklung, sich doch in diejenige Epoche der abendländischen Malerei einordnet, die mit den Schöpfungen eines Leonardo und Tizian, eines Raffael und Michelangelo beginnt; von dem ersten Auftreten der Romanisten an bis zuletzt ist sie mit ihr aufs engste verbunden. Aber es gilt in höchstem Maße gerade für die großen, führenden Persönlichkeiten, daß sie mit ihrer Tätigkeit da anschließen, wo vor ihnen ein Leonardo und Tizian, ein Tintoretto und Caravaggio gestanden hatten; sowie in der allgemeinen Geschichte des philosophischen Geistes ein Spinoza an einen Giordano Bruno anschließt. Es ist, nach dem allgemeinen Zusammenhang der historischen Entwicklung, das Menschentum der Renaissance, das sich in einem Rubens und Rembrandt, bei einem jeden von ihnen in einer durchaus anderen Weise, vollendet, in eigentümlichster Brechung und Mischung der Töne und mit einer Verinnerlichung des ursprünglichen Begriffs, die wohl auch bereits in der italienischen Renaissance angelegt gewesen war und als auch für sie durchaus wesentlich betrachtet werden muß, nun aber doch in dieser Stärke völlig neu erscheint. Die Universalität der Bildung und die Höhe der Humanität, die zu diesem Ideal vom „Menschen" hinzugehören, dienen nur mehr der Steigerung des allgemein-menschlichen Gehalts und des inneren Reichtums der Persönlichkeit, und die vielleicht schwerste Frage, wie der im wesentlichen formale Kulturbegriff der Renaissance mit der reichen und tiefen Inhaltlichkeit, die dem Leben der Persönlichkeit in dem Gebiet der deutschen Reformation gegeben worden war, in Einklang zu bringen sein würde, ist niemals reiner gelöst worden als in der Kunst des späten Rembrandt. Die Erneuerung der biblischen und der klassischen Antike — die beiden größten Gegensätze, in denen sich die geistige Welt des 16. Jahrhunderts bewegt hatte — strömen ineinander zu einer Einheit, bei der als ihr gemeinsamer Sinn nur mehr das eine erscheint: ein mit tiefster Innerlichkeit erfülltes, harmonisch ausgeglichenes Menschentum. Man wird nun wohl auch hier, in der Geschichte des künstlerischen Geistes, finden, daß die großen Niederländer des 17. Jahrhunderts die künstlerischen Ideen der Renaissance in einer vollkommeneren und der ursprünglichen Absicht gemäßeren Weise weitergebildet und zum Abschluß gebracht haben, als es in Italien selbst geschehen ist. Ihre Kunst erscheint dadurch um nichts weniger als der freieste und eigenste Ausdruck des besonderen Geistes der beiden durch sie zu einem höheren Bewußtsein ihrer selbst erhobenen Nationen. Aus der freien Anerkennung und Fortführung der von der Renaissance geleisteten, allgemein wertvollen Kulturarbeit ergab sich ihre innere Überwindung.

Neben dem Begriff einer freien menschlichen Größe, wie ihn die Romanisten, im Anschluß an die Antike und die italienische Hochrenaissance, der Nation vor Augen zu stellen unternahmen, die Anschauung und künstlerische Deutung der Wirk-

lichkeit des Lebens — und neben den „Historien“ eines Rubens und Rembrandt, in denen sie als die unmittelbaren Nachfolger der Romanisten erscheinen, die in voller Freiheit das vollenden, was jene in einer noch äußerlichen und unfreien Weise zu entwickeln begonnen hatten, die Fülle der übrigen Bildgattungen und, zumal in der holländischen Malerei, die reiche, wohlgeordnete Welt jener Kleinmalerei, die durch die mehr oder weniger ausschließliche Spezialisierung des Künstlers auf ein eng umgrenztes Einzelgebiet bis zur höchsten Vollendung gebracht wurde. Porträt, Genrebild, Landschaft, Architekturbild, Stilleben: erst in der freien und zugleich planmäßigen Ausbreitung des malerischen Schaffens über den gesamten Umkreis der sinnlichen und der geistigen Welt des Zeitalters vollendet sich der Gegensatz der vlämisch-holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts zu der altniederländischen Malerei der Spätgotik. In einem Sinne, den das Mittelalter nicht gekannt hatte, erscheint nun diese Malerei als ein Mittel zur Weltanschauung und zur Kultur des einzelnen und der Gesamtheit — als eins der wichtigsten Organe des individuellen und des nationalen Geistes, auf dem Wege der sinnlichen Anschauung zur Klarheit über die Welt und über sich selbst und zum Bewußtsein seiner inneren Freiheit und seiner schöpferischen Einheit zu gelangen. Die Überwindung der mittelalterlichen Altarkunst durch die Entwicklung und Fixierung der neuen Bildgattungen, zu denen auch die „Historie“ der Romanisten, als die vornehmste und wichtigste, hinzugehört, und die Ausbildung eines neuen „natürlichen Systems“ der weltlichen Malerei bildet den Inhalt der Entwicklung des 16. Jahrhunderts.

Es muß nun genügen, an die wichtigsten unter den neuen Kategorien des malerischen Denkens zu erinnern, mit deren Hilfe der künstlerische Geist es erreichte, die Unendlichkeit des Lebens in einzelne, in sich geschlossene Lebenskreise aufzulösen und die in ihnen waltenden Gesetzlichkeiten klarzulegen. Die einzige Bildgattung, die das Mittelalter gekannt hatte — wenn es überhaupt erlaubt ist, für diesen so ganz andersartigen, historisch entstandenen Bildbegriff jenen Ausdruck anzuwenden —, das Altarbild, ist zwar nicht verschwunden, aber doch in dem übergeordneten Begriff der romanistischen „Historie“ aufgegangen, die das Andachtsbild ebenso umfaßt wie die kirchliche und weltliche Historie, die Mythologie ebenso wie die Allegorie. Ihr Sinn ist (so wenig dem modernen Beschauer dieses Ziel erreicht scheinen wird): allein das allgemein-menschlich Bedeutsame und Ergreifende gelten zu lassen — das „große“ Menschentum der Antike und der italienischen Renaissance. Die unbefriedigendsten Leistungen des 16. Jahrhunderts liegen auf diesem Gebiet. Aber es war die einzige Bildgattung, die, bei aller anfänglichen Einseitigkeit ihrer Bestimmung, eine universale Deutung nicht nur zuließ, sondern je länger, desto mehr forderte. Dazu nun das Genrebild, das auf demselben Wege der künstlerischen Anschauung die Erkenntnis des Menschen in der irdischen Wirklichkeit und in der, nun doch auch wieder gesetzmäßigen, Beschränktheit seines Daseins zu gewinnen sucht, wie es gebunden ist an die Existenz und Gliederung der menschlichen Gesellschaft und an die nicht weniger unentrinnbare Gewalt menschlicher, allzu menschlicher Schwächen und Torheiten — die Neigung zur Satire und Karikatur mit moralisierender Pointe, wie sie zumal in dem älteren Genrebild des 16. Jahrhunderts so stark hervortritt, ist damit gegeben. Darüber hinaus jedoch ist es die leitende Absicht, nach der dann auch die weitere Gliederung des Genre-

bildes erfolgt: eine anschauliche Vorstellung von dem Wesen der einzelnen „Stände" zu gewinnen und diese natürlichen Lebenseinheiten der Gesellschaft als solche in ihren typischen Erscheinungsformen aufzufassen. Ferner die neue Auffassung des Porträts, in dem der Maler, über den bloßen Sachbericht hinaus, den Begriff der Einzelpersönlichkeit als einer lebendigen Einheit, einer vis activa, zu entwickeln unternimmt, so jedoch, daß dabei auch der einzelne als der Vertreter einer bestimmten Lebenssphäre oder eines Standes erscheint. Endlich der Begriff der natürlichen Welt in dem Landschaftsbild, dessen „Entdeckung" und glänzende Entwicklung vielleicht die entwicklungsgeschichtlich bedeutendste Leistung der Epoche der Renaissance und des Barocks darstellt.

Man sieht, wie alles ineinandergreift und wie eins das andere bedingt — keine der neuen Bildgattungen kann ohne die andere gedacht werden, und erst in ihrer Gesamtheit konstituiert sich der neue Begriff der Malerei, so wie er dem Jahrhundert des Romanismus vorschwebt: als eines instrumentum regni zur geistigen und künstlerischen Beherrschung der geistigen und sinnlichen Welt. Nicht, als ob jetzt erst die Welt der täglichen Erfahrung dem Auge und dem inneren Sinn erschlossen worden wäre — mit ganzer Freude hatte man sie längst ergriffen —, aber durch die neuen Prinzipien der malerischen Abbildung und Analyse wird sie in einem Maße darstellbar, wie es bisher nicht der Fall gewesen war. Es gehört zum Wesen dieser Malerei hinzu, daß sie, in bewußter Konzentration des künstlerischen Geistes auf klar bestimmte Einzelfragen, den ganzen Umfang der Welt der äußeren und der inneren Erfahrung, anschauend und erkennend zugleich, auszuschöpfen sucht, wo bis dahin nur eine mehr zufällige, vorübergehende Berührung mit ihr stattgefunden hatte. Der rationale Zug in dieser Entwicklung bedarf kaum mehr der Hervorhebung: überall, bis zu dem Stilleben hin, sucht diese Kunst das innerlich Beziehungsreiche, Zusammengehörige, und überall sucht sie, in dem Einzelporträt selbst, das Typische, Gesetzliche, überall sucht sie, nicht nur anzuschauen und zu erleben, sondern zu verstehen und zu charakterisieren. Neben der empirischen steht dabei die ideale Weltansicht, neben der Beobachtung das spekulative Denken, neben der Erkenntnis der Wirklichkeit das Postulat, wie sie sein soll — in jener unnatürlichen Schärfe der Gegensätze und mit jener derben Lehrhaftigkeit, die zumal bei dem Verhältnis der Historie zum Genrebild sichtbar wird und für das Mühsame und Unbehilfliche dieser noch in den Anfängen stehenden Kunst bezeichnend ist. Wieviel vollkommener wird nun doch die malerisch-psychologische Analyse der einzelnen Lebenseinheiten der menschlichen Gesellschaft in den Genrebildern des 17. Jahrhunderts durchgeführt, und wieviel tiefer und lebendiger wird auch in ihnen, nach der erneuten gegenseitigen Annäherung der Historie und des Genrebildes, das Allgemein-Menschliche in dem Besonderen, Eingeschränkten verstanden! Aber die Fähigkeit, in fein geschliffenen Definitionen von einer unnachahmlichen und scheinbar mühelosen Prägnanz die einzelnen Sphären des gesellschaftlichen Lebens zu umschreiben, mit einer leicht hingeworfenen Bemerkung, mit einer bloßen Andeutung mehr von dem Wesen der Dinge zu sagen, als in den voluminösen Kompendien der älteren Zeit zu finden gewesen war, das Allgemeine und Typische in völlig individuellen und momentanen Szenen überraschend aufleuchten zu lassen — diese glänzende Fähigkeit des 17. Jahrhunderts hat die so viel grobzügigere

und schwerfälligere Systematik und Didaktik des 16. Jahrhunderts ebenso zur Voraussetzung, wie die Schöpfungen eines Jan van Goyen und Ruysdael ohne den Begriff des „Landschaftsbildes", wie er, mit aller Umständlichkeit, in dem 16. Jahrhundert zuerst entwickelt worden war, nicht gedacht werden können.

Es lag in der Natur der Sache, daß die Entwicklung der neuen Bildgattungen, als für die gesamte neuere Malerei wesentlich, sich nicht auf die Niederlande beschränken konnte. Neben den Genrebildern des Massys stehen Schöpfungen wie das Konzert des Pitti-Palastes, und die Landschaftskompendien des Patinir und seiner Nachfolger haben ihre Parallele in den idyllisch-pathetischen Landschaftsgemälden desselben Tizianischen Kreises. Zumal die venezianische Malerei steht dabei weit voran — wie denn in allem ein Tizian als der erste das eigentümliche Schaffensgefühl und Schaffensglück der modernen Malerei in vollen Zügen erlebt und genossen hat —, und ihre Schöpfungen sind, indem sie allein aus dem vollen, unreflektierten Gefühl des Lebens selbst hervorzugehen scheinen, und durch die geniale Kraft der poetischen Improvisation, die sich in ihnen entfaltet, von einer hinreißenden Wirkung, der gegenüber die niederländischen Bilder nur gar zu leicht von einer beinahe peinlichen, spitzfindigen und trockenen Gründlichkeit erscheinen. Welcher Gegensatz allein schon in den Stoffen bei diesen Wechsler-, Advokaten- und Gelehrtenbildern aus dem Kreise des Massys, und wie lehrhaft und pedantisch die „geographischen" Landschaften eines Patinir gegenüber den schwungvollen Darstellungen eines Tizian und seiner Nachfolger! Es ist im Grunde derselbe Unterschied, wie er zwischen dem vornehm-ruhigen und zugleich machtvollen Dasein in den Tizianischen Porträts und den Bildnissen des Massys, mit ihrer künstlich pointierenden Art, besteht. Auch nach dieser Seite des Porträts, der Landschaft, des Genrebildes selbst ist die niederländische Malerei durch die italienische Kunst aufs stärkste beeinflußt worden.

Aber es war nun doch in Italien selbst bereits im 16. Jahrhundert die allgemeine Meinung, daß die Niederländer sich im Landschaftsbild besonders auszeichneten, während die Italiener als die Meister in der Darstellung der menschlichen Figur anzusehen seien, und es ist der am leichtesten faßbare Unterschied zwischen der italienischen und der niederländischen Malerei im Zeitalter der Renaissance und des Barocks, daß dort die großfigurige Historie unbedingt dominiert, während hier die Fülle der Kleinmalerei den Eindruck bestimmt.

Es ist dabei fast das Wenigste, daß in den Niederlanden eine so außerordentlich große Zahl von Malern, zum Teil von größter Bedeutung, mehr oder weniger ausschließlich auf den verschiedenen Gebieten des Genrebildes, der Landschaft, des Stilllebens tätig war, so daß die Zahl der so entstandenen Werke überhaupt nicht abzuschätzen ist. Wichtiger ist, daß zugleich mit dem systematischen Ausbau der einzelnen Bildgattungen die Bildinhalte und Bildformen in einer Weise weiterentwickelt wurden, wie es in der italienischen Malerei ohne Analogie ist. In der niederländischen Malerei allein ist, um nur an das Wichtigste zu erinnern, bei dem Genrebild der Schritt über das Halbfigurenbild hinaus zur Darstellung ganzer Figuren im Innenraum und in der Landschaft getan worden, mit der Absicht, die ganze Atmosphäre, in der das Leben der dargestellten Menschen sich abspielt und an die es gebunden ist, zur Anschauung zu bringen. Hier allein ist die „intime" gegenüber der „heroi-

schen" Landschaft entwickelt und hier allein, wenn auch erst nach längerem Schwanken, der Übergang zum kleinen Format vollzogen worden. Welche künstlerischen Entdeckungen auf dem Gebiet der Erscheinung der Dinge in Luft und Licht und auf dem Gebiete des seelischen Lebens zugleich mit diesem Übergang zum Kabinettbild, als der gleichsam normalen Bildform, zumal der holländischen Malerei, gemacht wurden, ist zunächst nicht einmal anzudeuten. Nicht, als ob die niederländische Malerei jemals im Spezialistentum und in einer Kleinmalerei von höchster Feinfühligkeit für Ton- und Stimmungswerte hätte aufgehen können. Zu allen Zeiten, in dem Jahrhundert des Jan van Eyck und des Rogier van der Weyden ebenso wie in dem des Massys und endlich des Rubens und Rembrandt, bedeuten Historien und verwandte großfigurige Darstellungen die höchsten Leistungen auch der niederländischen Malerei; wie denn jede große Kunst immer wieder zum „Menschen" (was denn freilich unendlich mehr bedeutet als die bloße „Figur") wird zurückkehren müssen. Aber es ist nun doch entscheidend, daß dieser Malerei die menschliche Erscheinung in so weitgehendem Maße in ihrer „Umgebung" aufgeht, in ihr verschwindet. In ihrer sehr eigentümlichen Gliederung und mit ihrer sehr eigentümlichen Auffassung vom Menschen und vom Bild, die im 16. Jahrhundert freilich noch überall, und nicht nur auf dem Gebiet der romanistischen Historie, sehr unsicher erscheint, sich aber gerade in dieser Zeit einer allgemeinen Verwirrung zur wirklichen Klarheit durchzuringen beginnt, erscheint die niederländische Malerei als der italienischen durchaus entgegengesetzt, von einer vollkommenen Selbständigkeit und von einer inneren Freiheit.

Es ist der alte Gegensatz der Spätgotik und der Renaissance, der auch über das Jahrhundert des Romanismus hinaus fortwirkt und in ihm nur eine neue Gestalt anzunehmen beginnt. Und es ist der Geist der altniederländischen Malerei des burgundischen Zeitalters, der sich in der national-vlämischen und -holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts auslebt, ungebrochen, nur auf einer höheren Stufe des Bewußtseins und der allgemeinen Kultur. Was dort als ein durchaus eigentümliches Weltgefühl des einzelnen und der Gesamtheit sich abzuzeichnen begonnen hatte, erscheint nun als klar vollendete Weltanschauung der Persönlichkeit und der Nation. Nicht, als ob die eine Erscheinungsform dieses stets gleichen und doch stets sich wandelnden Geistes „wahrer" wäre als die andere. Es ist nicht möglich, bestimmte Seiten des „niederländischen" Wesens wahrer, tiefer, ergreifender auszusprechen, als es in den Schöpfungen eines Jan van Eyck geschehen ist. Aber um wieviel freier und menschlicher erscheint nun doch diese Malerei des 17. Jahrhunderts und um wieviel klarer und durchgebildeter das von ihr entworfene Weltbild, nachdem die beiden Nationen durch das Jahrhundert des großen Befreiungskrieges hindurchgegangen waren! Daß eine klar geordnete Reihe von unter sich gleichberechtigten Bildaufgaben besteht, deren jede dem Maler gestattet, ein wenn auch beschränktes, so doch in sich abgeschlossenes Ganzes, einen Mikrokosmos zu geben, hat zur Ergänzung jene tiefere Freiheit des künstlerischen Geistes, die dadurch gewonnen worden war, daß der einzelne und die Nation die Auffassung der Antike und der italienischen Renaissance vom Menschen und vom Bild in sich aufgenommen, erkannt hatten, bewunderten und sich doch von ihr unterschieden wußten. Um aus dem Gebiet des allgemeinen Lebens nur die eine, wichtigste Ana-

logie zu nennen: wie so ganz beruht doch die geistige Freiheit der neueren Jahrhunderte auf der einfachen Tatsache der Kirchenspaltung und des Nebeneinanderbestehens verschiedener Konfessionen, die, indem eine jede von ihnen notwendig nicht nur den Anspruch auf volle Gleichberechtigung mit allen anderen, sondern auf alleinige und allgemeine Geltung erhebt, sich in ihrer Gesamtheit gegenseitig aufheben. Die Kirche, der Staat selbst — in einem Sinne, den das Mittelalter nicht gekannt hatte — trägt und bedingt die freie Zustimmung der Persönlichkeit, die Welt, in der sie lebt und die ohne sie nicht bestehen könnte. Das Wissen von sich selbst und von den Dingen gibt dem Menschen eine Macht, die er noch nie besessen hatte, und es ist dieses Bewußtsein der absoluten Souveränität des individuellen Geistes, das, zum erstenmal klar erlebt und bewußt genossen, allen Schöpfungen auch der niederländischen Malerei im Zeitalter des Barocks zugrunde liegt.

Noch während des Anstiegs zu dieser Höhe beginnt die niederländische Malerei aufs neue ihre Wirkung innerhalb der von dem Rom der Gegenreformation und des Barocks beherrschten Malerei des Abendlandes zu entfalten. Die Zeiten freilich des Jan van Eyck, des princeps pictorum nostri saeculi, wie ein gleichzeitiger italienischer Humanist den großen „Erfinder der Ölmalerei" in panegyrischer, nun aber doch die wirkliche Lage durchaus kennzeichnender Wendung genannt hatte — jene Zeiten, in denen die Renaissance nur eine Enklave in dem sonst allumfassenden Herrschaftsgebiet der Spätgotik gewesen war und allein die Malerei der burgundischen Niederlande eine internationale Geltung besessen hatte — waren endgültig vorüber und konnten sich auch in dem Jahrhundert des Rubens und Rembrandt nicht mehr erneuern. Aber bereits in der Mitte des 16. Jahrhunderts beginnt die niederländische Malerei aufs neue hervorzutreten. Überall findet man nun die niederländischen Maler in Ruhm und Ansehen, obenan die Romanisten selbst, die in Prag und München ebenso wie in Bologna in führender Stellung erscheinen; dann die Porträtmaler, von einem Antonis Mor bis auf einen Sustermans und Anton van Dyck; die Landschaftsmaler, die wiederum in Italien kaum eine geringere Rolle spielen als in Deutschland. Zumal die nordalpinen Gebiete beginnen sich aufs neue mit den Schöpfungen der niederländischen Malerei zu erfüllen, und jeder noch so flüchtige Blick auf die künstlerische Entwicklung der neueren Jahrhunderte zeigt sofort, von welcher grundlegenden Bedeutung diese Malerei in derjenigen Form, die sie im 16. Jahrhundert anzunehmen begann und im 17. vollendete, für die moderne Malerei geworden ist. Ihre Wirkungen haben niemals aufgehört. An der Neubelebung der abendländischen Malerei im 19. Jahrhundert kommt ihr ein wesentlicher Anteil zu.

Es wird nun im folgenden zunächst nur von der vlämischen Malerei zu sprechen sein. Bereits von den Anfängen der altniederländischen Malerei an, noch in dem Zeitalter der burgundischen Monarchie läßt sich der durchgehende Gegensatz zwischen der Kunst der nördlichen und der südlichen Provinzen erkennen, der auch in der Folge immer wieder hervortritt, als in dem Wesen der beiden im Entstehen begriffenen Nationen selbst begründet und daher niemals aufzuheben, unüberwindbar. Immer wieder verflicht sich die Entwicklung der „altholländischen" Malerei mit derjenigen der flandrisch-brabantischen Gebiete, und ein Dirk Bouts entfaltet

seine Tätigkeit in dem Umkreis und unter dem Einfluß des Rogier van der Weyden, aber der Gegensatz der beiden Persönlichkeiten ist in der zurückhaltenden, unentwickelten Form dieser spätmittelalterlichen Malerei bereits derselbe, wie er später zwischen einem Rubens und Rembrandt besteht. Auch das 16. Jahrhundert hat an diesem Verhältnis nichts geändert. Die Entwicklung scheint zunächst hier und dort dieselbe. Überall sucht sich die Persönlichkeit der neuen Ideen des Zeitalters zu bemächtigen, der italienischen Renaissance ebenso wie der deutschen Reformation, um von dem Gebiet des künstlerischen ebenso wie des religiösen Lebens in einer völlig neuen, freien und selbständigen Weise Besitz zu ergreifen. Überall bereitet sich durch das kraftvoll emporstrebende Selbstgefühl der Nationen und durch den ständig wachsenden Gegensatz gegen die spanische Gewaltherrschaft der Bruch vor, der schließlich zum Kriege führt. Aber man sieht bei einer genaueren Betrachtung sofort, um wieviel mehr die südniederländische Malerei nach ihrer natürlichen, schon im 15. Jahrhundert hervortretenden Neigung und Begabung der italienischen Kunst entgegenkommt und um wieviel besser und vollständiger sie auf die eigentümlichen Intentionen und die eigentümliche Schönheit dieser Kunst einzugehen fähig ist. Auch die Tafel des Willem Key, mit der unsere Abbildungsfolge beginnt (Abb. 1), gehört mit ihrer, wenn auch äußerlichen, so doch geschmackvollen und scheinbar mühelosen Ausgleichung der eigenen Bildauffassung mit der fremden Formensprache und mit ihrer zwar leeren, aber ansehnlichen und „schönen" Gesamtwirkung allein der Linie des südniederländischen Romanismus an, die auf die Kunst des Rubens hinführt. Aber erst der Krieg hat die Entscheidung gebracht. Es wird noch darauf einzugehen sein, wie die Antwerpener Malerei noch während des Krieges sich in denjenigen Formen zu konsolidieren beginnt, die für ihre Blüte im Zeitalter des Rubens bezeichnend sind und durch die sie sich von der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts unterscheidet. Aber auch hier gehört zu den Voraussetzungen, ohne die diese Entwicklung nicht gedacht werden kann, die gewaltsame Ausscheidung des doch innerlich Verwandten, die gewaltsame Änderung der kirchlichen und sozialen Verhältnisse, der Sieg der spanischen Macht. Man weiß, unter welchen furchtbaren Opfern die südlichen Niederlande zur Anerkennung der spanischen Herrschaft gezwungen wurden. Auch nach dieser Seite gab schließlich eine Mischung von freiem Entgegenkommen eines Teils der Bevölkerung und gewaltsamer Unterwerfung den Ausschlag, aber gerade Antwerpen, das zuerst in den Niederlanden die lutherische Reformation in sich aufgenommen hatte, hielt den Widerstand bis zuletzt aufrecht: es wurde durch die Furie des Krieges am schwersten getroffen, und die Ausrottung des protestantischen Bekenntnisses ging mit der Vernichtung der wirtschaftlichen Blüte der einstigen Metropole der westeuropäischen Gebiete zusammen.

In dieser Lage nun, auf den Trümmern der Heimatstadt, erhebt sich die Kunst des Rubens. Der Sieg der Gegenreformation, der Sieg der spanischen Fremdherrschaft, die gewaltsame Trennung der südlichen von den nördlichen Provinzen — alle Zerstörung ist ihr nur ein neues Mittel zur Freiheit. Wenn irgendwo, so kommt in ihr der „germanische" Charakter der vlämischen Malerei zur reinsten und gewaltigsten Erscheinung; das Aufgehen der Nation in dem romanischen Kulturkreis bedeutet für sie das freie Aufatmen in einer unendlichen Weite.

Die Tafel des Willem Key, die wir erwähnten (Abb. 1), mag an den Zusammenhang erinnern, in dem die Kunst des Rubens mit der älteren Malerei in den südniederländischen Gebieten steht. Sie galt bis vor kurzem als ein Werk des Quinten Massys, und es scheint sicher, daß sie auf ein Bild dieses letzten großen Meisters der altniederländischen Malerei zurückgeht, das seinerseits wiederum als eine letzte Ausstrahlung der Kunst des Rogier van der Weyden erscheint. Das so auffällige „spätgotische" Motiv der Begegnung des Antlitzes der Schmerzensmutter mit demjenigen Christi, der Typus und die feine, nervöse Hand Mariä, die gleichmäßige Schönheit des Inkarnats, die Landschaft — überall wird man den Zusammenhang mit dem älteren Künstler noch deutlich erkennen. Aber es sind das doch nur mehr einzelne Elemente, die, selbst vielfach umgebildet, sich nicht mehr recht zum Ganzen fügen, den Zusammenhang des Bildes nicht bestimmen. Die offensichtliche Vermeidung aller Trockenheit und aller Härten der Spätgotik verbindet sich mit der bewußten Hinwendung zu der Kunst der italienischen Hochrenaissance und der Antike. Die „klassische" Bildung des Leichnams Christi, der in einer gar zu absichtlichen Art das Studium des Laokoon zur Schau trägt, die weiche, wenn auch der feineren Empfindung entbehrende Lagerung der mächtigen Formen, die ruhige und schwere Geschlossenheit der Gruppe, ihre breite und mächtige Einfügung in den Bildraum, das dumpfe Kolorit, endlich die pathetische Stimmung des Ganzen — in alledem hat die Schöpfung des Romanisten der Mitte des 16. Jahrhunderts nichts mehr mit der Kunst des Massys und mit der altniederländischen Malerei der Spätgotik zu tun. Es sind eben diese Züge, die jeden, der vor das Bild tritt, sofort an die Kunst des Rubens erinnern werden.

Wir wissen, daß die Schätzung der Kunst des Massys bis weit ins 17. Jahrhundert bestehen blieb. Es war Martin de Vos, dem Schüler des Tintoretto, zu danken, daß der große Antwerpener Altar mit der Beweinung Christi als Hauptbild (Altnied. Mal. Abb. 107), dessen Verkauf ins Ausland drohte, der Stadt erhalten blieb; wie denn in allem die Romanisten als die eifrigsten Hüter des nationalen Kunstbesitzes erscheinen. Ein Cornelis van der Geest, der Freund des Rubens und van Dyck (Abb. 147), gehörte zu den lebhaftesten Bewunderern des um ein Jahrhundert älteren Meisters, und wir haben guten Grund, für Rubens selbst ein ähnliches Verhältnis zu seinem großen Vorgänger anzunehmen. Es war das nur ein Einschlag in das reiche Gewebe der künstlerischen Bildung der Zeit, die durch die Rezeption der italienischen Renaissance bedingt war. Aber auch in ihm tritt das Gefühl der inneren Zusammengehörigkeit hervor, das die romanisierte Malerei des Barocks mit der altniederländischen Malerei der Spätgotik verbindet.

Man mag nun aus dem Bilde des Willem Key den Zusammenhang der historischen Entwicklung der südniederländisch-vlämischen Malerei abzulesen suchen: wie sie beginnt mit Rogier van der Weyden, dem großen Stadtmaler von Brüssel, und von ihm weiterleitet zu Quinten Massys von Löwen, der, als der Begründer der Antwerpener Schule, zugleich am Ausgang der altniederländischen Malerei der Spätgotik und am Beginn der neuen, italienisierenden Kunst des Zeitalters der Renaissance steht; dann der Romanist der Mitte des 16. Jahrhunderts; endlich Rubens selbst, der letzte und größte der Romanisten, mit dem die nationale vlämische Malerei des 17. Jahrhunderts beginnt und von dem alles in ihr sich ent-

faltende Leben auszustrahlen scheint. Es ist ein großer Zug in dieser Entwicklung: immer weiter und immer freier und mächtiger scheint die künstlerische Phantasie auszugreifen, immer neue Inhalte und immer neue Formen des malerischen Denkens sucht sie zu gewinnen, um dann endlich, in einer letzten dramatischen Steigerung, zu jener Souveränetät des künstlerischen Geistes zu gelangen, die in den Schöpfungen des Rubens sichtbar wird.

Die innere Wandlung der altniederländischen Malerei der Spätgotik, an deren Abschluß die Kunst des Rubens steht, beginnt bereits in der Zeit des Massys und Mabuse. Das erste Aufkommen des Romanismus und die ersten Anfänge der neuen Bildgattungen fallen in diese Zeit.

Aufs lebendigste, mit einer verwirrenden Mannigfaltigkeit greifen nun die Gegensätze ineinander — Spätgotik und Renaissance. Aber es kann kein Zweifel sein: den Gesamtcharakter der Zeit und des in ihr sich entfaltenden, unruhig vielgestaltigen Lebens bestimmt die Spätgotik. Die führenden Künstler waren alle noch in den Traditionen der Spätgotik aufgewachsen, und die italienische Hochrenaissance ging ihrer Entwicklung viel mehr parallel, als daß sie sie bestimmt hätte. Allein der eine Leonardo vermochte bereits einen starken Einfluß auszuüben, und ein großer Teil der Vorbilder, durch die man sich bestimmen ließ, entstammte noch der letzten, so ganz und gar nicht „klassischen“ Frührenaissance des ausgehenden 15. Jahrhunderts. Immer wieder genügt ein bunter, spielender Reichtum an „antikischem“ Zierat aller Art, um den Schein der „modernen“ Kunst hervorzurufen. Endlich — und der Charakter dieser von den ersten romanisierenden Bestrebungen durchkreuzten letzten Epoche der altniederländischen Malerei der Spätgotik wird dadurch nochmals deutlich — steht neben Leonardo, der den Massyskreis beeinflußt, Dürer als derjenige, dessen Schöpfungen für einen Mabuse von ausschlaggebender Bedeutung waren. Mehr noch als an dem Studium der antiken und der italienischen Vorbilder entwickelt sich der Stil des Mabuse, als des führenden Romanisten, aus einer manieristischen Umbildung der Dürerschen Kunst, und hinter der Willkür dieser Malerei steht die ernste und strenge Gestalt des Deutschen, der das „Gesetz“ der italienischen Kunst der nordischen Spätgotik einzuprägen unternommen hatte.

Erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts waren der Sieg des Romanismus und mit ihm das Ende der Spätgotik entschieden. Die Generation, die nunmehr die Führung der niederländischen Malerei übernahm, war von Anfang an in den Anschauungen der neuen Zeit aufgewachsen.

Auch in der Entwicklung der übrigen Bildgattungen, außer der romanistischen Historie, sind die Brücken, die von der mittelalterlichen Altarkunst zu der Malerei der neueren Jahrhunderte hinüberführen, abgebrochen. Neben den Romanisten von der Art eines Frans Floris und Willem Key stehen Maler wie Antonis Mor, der Bauernbrueghel und jener Mathis Cock, von dem Karel van Mander berichtet, daß er zuerst die Landschaft „auf die neue italienische oder antike Weise“ zu behandeln gewußt habe. Alle diese Künstler sind durch die Schule der Romanisten hindurchgegangen, und ihr Bemühen geht dahin, den von ihnen vertretenen Bildgattungen einen ähnlich bedeutenden Gehalt und eine ebenso geschlossene Form

zu geben, wie die Romanisten sie der ,,Historie" gegeben hatten. Mit vollem Bewußtsein stellt zumal der ältere Brueghel das Bauernbild der Historie gegenüber, und mit einer sehr eindrucksvollen Wucht treten nun, wenn man die Porträts eines Antonis Mor hinzunimmt, die einzelnen Bildgattungen und die für ihre Entwicklung repräsentativen Persönlichkeiten neben- und gegeneinander.

Man wird den Strom italienischer und italienisierender Kunst, wie er um die Mitte des 16. Jahrhunderts sich über die Niederlande ergießt, erst dann in seiner vollen Breite übersehen, wenn man zu den Gemälden die Stiche hinzunimmt, wie sie vor allem aus der Stecherwerkstatt des Hieronymus Cock in Antwerpen hervorgingen — wahre Bilderfluten zur Sättigung einer unersättlichen, halb barbarischen Schaulust. Das ganze Leben der Zeit, nach seinen geistigen Inhalten, rollt an den Augen des Beschauers vorüber, der die Geduld besitzt, diese Serien von Stichen durchzusehen: die merkwürdige Welt des Bosch und Brueghel und die in ihrer Art kaum weniger seltsamen Gebilde der Romanisten, römische Veduten und niederländische Dorflandschaften, allerlei Phantasiearchitekturen, groß entworfene ideale Weltgemälde. Überall eine krude Lust an der Fülle des Stofflichen und Lehrhaft-Beziehungsreichen. Die individuelle Leistung scheint in diesem Massenbetrieb unterzugehen, aber in diesem tumultuarischen Gebaren tritt nun doch der neue Begriff der Zeit vom Menschen und von der Welt kraftvoll hervor: ungeläutert, mit einer oft fast erschreckenden Formlosigkeit, aber auch mit einer brutalen Gewalt. Wie eng und gebrechlich erscheint nun die Welt der Spätgotik gegenüber dieser Kunst, die mit grober Faust zugreift — in der die Gegensätze hart aufeinanderstoßen — in der ein jeder den Weg geht, der ihm gefällt.

In diesem Umkreis nun entfalten die Romanisten ihre Wirksamkeit als die Verkünder des neuen Idealbegriffs vom ,,Menschen". Die geistliche und weltliche Historie, Mythologie, Allegorie — es ist das Gebiet der ,,großen" Kunst, auf dem sie sich bewegen. Allen voran Lambert Lombard von Lüttich, dessen Kunst uns fast nur noch aus jenen Stichen bekannt ist, der Schüler des Mabuse, der ,,Meister und Erzieher der Helden", der ,,Vater der niederländischen Zeichen- und Malkunst"; dann seine Schüler, unter ihnen ein FRANS FLORIS und WILLEM KEY. Die Grundlagen ihrer künstlerischen Bildung liegen in der florentinisch-römischen Hochrenaissance, mit Einschluß bereits der Nachahmer und Nachfolger der eigentlich führenden Meister in der Art eines Vasari und Bronzino, mit Einschluß aber auch der Antike, soweit dieselbe in den Gesichtskreis der Zeit eingetreten war. Man mag nun über diese Künstler urteilen, wie man will, so war es der bedeutendste Fortschritt über einen Mabuse hinaus, als ein Lambert Lombard etwa mit seiner damals hochberühmten Komposition des Abendmahls zu dem Stil der Raffael-Schule überging: schwere, mächtige Gestalten, mit einfacher Draperie, in einem nicht weniger schwer gefaßten Raum, das Ganze von einer, wenn auch äußerlichen, so doch kräftigen Geschlossenheit. Oder aber das eigentliche Hauptstück dieser Generation, das ,,wunderbar komponierte, kunstreiche und gut gemalte" Bild des Engelsturzes (Abb. 2), mit dem der Maler, Frans Floris, offenbar ein niederländisches Gegenstück zu dem Jüngsten Gericht Michelangelos zu schaffen glaubte: eine der Hauptaufgaben der Kunst des Rubens tritt damit zum erstenmal in den Umkreis der niederländischen Malerei, und es kommt gegenüber dieser für die

Abb. I—4

niederländische Malerei epochemachenden Bedeutung des Bildes zunächst nicht viel darauf an, wie weit oder wie wenig der Maler das von ihm zuerst ergriffene Problem wirklich zu lösen vermocht hat. Schon Karel van Mander sah sich genötigt, Floris gegen den Vorwurf der übermäßigen „Trockenheit" seiner Modellierung in Schutz zu nehmen, und die aufdringliche Art, in der bei diesen anatomischen Präparaten „ein ausnehmendes Studium der Muskeln und Sehnen" dem Beschauer vordemonstriert wird (wobei auch hier das antikisierende Schema überall deutlich hervortritt), wird vollends unmöglich durch die Verbindung mit jenen „phantastischen" Zutaten, die in diesem Zusammenhang nur mehr als widerwärtig und ekelhaft empfunden werden können. Aber man versteht nun doch, daß Künstler und Kunstverständige der Zeit über das in diesem Bilde entfaltete, bis dahin unerhörte „Können" des Malers ganz „verbast" waren.

Es war der erste und letzte Begriff in dem neuen „System" des künstlerischen Denkens, das diese Romanisten durchzuführen unternahmen: der Begriff der menschlichen „Gestalt". Das methodische Studium der Kunst der Antike und der italienischen Hochrenaissance sollte zusammen mit einem danach regulierten Aktstudium dem Maler eine möglichst klare Erkenntnis von dem Bau des menschlichen Körpers geben und ihn durch den so gewonnenen Besitz an Allgemeinvorstellungen und Darstellungsformeln in den Stand setzen, das Bild gleichsam unabhängig von aller sinnlichen Anschauung, von innen her, denkend und bildend, mit voller Freiheit zu gestalten. Dabei war es für diese Zeit nun schon fast die geringste Sorge, wie die Gliederung und der äußere Zusammenhang des menschlichen Körpers, im Anschluß an den antiken Kanon, vorzustellen sei — es war diejenige Frage, die einen Dürer am meisten bewegt und zu den Bemühungen um die rechnerische Feststellung der menschlichen „Proportionen" geführt hatte. Vielmehr handelt es sich nun: einmal um die innere Struktur des menschlichen Körpers, um das „Studium der Muskeln und Sehnen" in ihrem Ineinandergreifen bei den verschiedenen Bewegungen — die anatomische Erforschung des Körpers und des in ihm wirkenden Bewegungsmechanismus tritt an die Stelle der von außen her an ihn herantretenden mathematischen Konstruktion. Und dann, in engstem Zusammenhange damit, das Problem der „Verkürzung" — wie die bewegte Gestalt, nach ihrer Erscheinung im Raum, für den Maler faßbar zu machen und wie sie auf der Bildfläche abzubilden sei. Der „Engelsturz" des Frans Floris ist das Schulbeispiel für diese Kunst, aber vielleicht zeigt nun das anspruchslosere Bild der Anbetung der Hirten (Abb. 4) die Bildauffassung der Zeit und dasjenige Maß an lebendigem Gehalt, das diesen Schöpfungen zu eigen ist, in einer freieren, glücklicheren Art: wie der leere, gestaltlose Raum sich mit einem kraftvoll bewegten, dicht gedrängten Leben erfüllt und wie dabei in dem Aufbau der Massen und in der Entfaltung des seelischen Lebens eine lebendige Steigerung mit starken Kontrasten erstrebt ist.

Denn nun liegt doch auch diesem scheinbar so rein formalistischen Manierismus des 16. Jahrhunderts nichts ferner, als die Absicht, sich mit der bloßen „Form" zu begnügen. Verkürzung und Leidenschaft — beides ist in der Theorie der Zeit und, wenigstens der Absicht nach, auch in der künstlerischen Praxis untrennbar miteinander verbunden, auch wenn die Kraft der künstlerischen Vorstellung nur

in den seltensten Fällen zureicht, um eine einigermaßen überzeugende Einheit zu schaffen. Das Pathetische des Ausdrucks und das freie Ineinanderströmen der Gefühle und Leidenschaften zu einer unruhig wogenden Bewegung, die das Ganze des Bildes erfüllt — man mag etwa die große Darstellung der Beweinung Christi von Willem Key (Abb. 3) mit dem Altar des Quinten Massys (Altnied. Mal. Abb. 107) vergleichen, um diesen Ton der das Ganze des Bildes erfüllenden leidenschaftlichen Klage als etwas völlig Neues zu erkennen, auch wenn nun durch die Häufung der Gesten ein störender, äußerlicher Zug in die Darstellung des Romanisten hineinkommt. Die „Komposition" der Figurenmassen hängt damit zusammen, und es wird bei dem Bilde des Willem Key ebenso deutlich wie bei den Werken des Frans Floris, wie der Maler durch die Verschiebung des Schwerpunktes aus der Mitte des Bildes, durch die bald gelöstere, bald gedrängte Behandlung der Gruppen, durch die freie Bewegung nach der Tiefe hin, durch den Kontrast scheinbar ungleichwertiger Massen das Bild zu beleben und so auf eine kunstvoll-absichtslose Weise jenen Schein der in einem mächtigen Zuge sich entfaltenden Bewegung hervorzurufen sucht, der mit dem Zuge der Leidenschaften, von dem wir sprachen, zusammengeht. Dazu kommt dann — und man mag nun etwa auf die düster aufragende Felswand bei dem Bilde des Willem Key achten — der dunkle Ton einer das Ganze des Bildes beherrschenden „Stimmung", aus der der Einzelaffekt sich herauslöst und von der er seine Tiefe und unwiderstehliche Gewalt erhält oder doch wenigstens erhalten soll. Gewiß nun, daß das Mühsame, Gestellte dieser Kompositionen und das Gelehrte der Einzelbildung immer wieder den lebendigen Eindruck mehr oder weniger aufhebt. Das jedoch ist deutlich genug: dieser Manierismus eines Frans Floris und Willem Key ist über alle bloß akademische Gelehrsamkeit hinaus nach der in ihm empordrängenden lebendigen Bewegung nichts anderes als das werdende Barock.

Endlich das letzte: Farbe und Licht dieser Bilder. Man kann zunächst nicht anders sagen, als daß die Hinwendung zu den neuen formalen Problemen, mit denen die Romanisten sich vorzugsweise beschäftigten, eine weitgehende Gleichgültigkeit gegenüber der Farbe und eine Abstumpfung des Farbensinns zur Folge hatte. Der Ruhm ihrer Werke lag in ihrer „Zeichnung", und die Verbindung zumal mit der florentinischen Malerei der nachklassischen Jahrzehnte mußte dazu beitragen, jenes natürliche Feingefühl, das die altniederländische Malerei für die Farbe gehabt hatte, erlöschen zu lassen. Es ist sehr viel Unempfundenes in den Farbenzusammenstellungen dieser Zeit und zumal in den gern verwandten schillernden Farben, die zu dem allgemeinen „System" des Manierismus wesentlich hinzugehören. Aber es war nun doch eins der wichtigsten Ergebnisse dieser Entwicklung, daß die „Lokalfarbe", so wie sie in der altniederländischen Malerei der Spätgotik angewandt worden war, vernichtet wurde. Die Farbe hört auf, an den Dingen zu haften; sie wird auch nicht mehr um ihrer selbst willen genossen; sie gehört der Bilderscheinung im ganzen und muß sich der von dem Maler gewollten Gesamtwirkung unterordnen. Denn darin liegt nun das Positive dieser Entwicklung: in der beginnenden Empfindung für den von einem einheitlichen Lichtstrom durchfluteten Luftraum und in der beginnenden Herrschaft des „Tons". Sowohl gegenüber der älteren wie gegenüber der späteren Malerei scheinen die Schöpfungen der Mitte des 16. Jahr-

hunderts fast farblos, durch das Vorherrschen eines indifferenten, bräunlichen Gesamttons, in dem nur hier und da einzelne unüberwundene Reste einer halben Farbigkeit stehen geblieben sind — fast auch lichtlos, indem alle Wärme und alle Reize eines feineren Lichtspiels zu fehlen scheinen. Aber nicht nur, daß mit dieser Neutralisierung von Licht und Farbe der Weg zu ganz neuen Entdeckungen und Erkenntnissen auch auf diesem Gebiet und zu einer ganz neuen, auf dem Begriff der Bildeinheit sich aufbauenden Farbigkeit der Bilderscheinung freigegeben war, so wird man doch auch schon bei diesen Bildern die Ansätze zu einer Art der Lichtbehandlung finden, bei der das Licht die Herrschaft über die Form gewinnt — in einer Vorahnung und Vorbereitung wiederum der Malerei des Barocks. So etwa bei dem Bilde des Willem Key: wie das Gesicht des knienden Alten im Schatten liegt, während der Schädel hell aufleuchtet — eine Art der Lichtführung, die in der älteren Malerei schlechthin undenkbar wäre. Indem diejenige Sinnlichkeit der künstlerischen Anschauung, die der altniederländischen Malerei der Spätgotik zu eigen gewesen war, ihre Kraft verliert, beginnt zugleich, unsicher tastend, eine neue Art der Bildauffassung hervorzutreten, die nun doch auch wieder auf den sinnlichen Eindruck gestellt ist. Die Herrschaft der „Dinge" über den künstlerischen Geist hat aufgehört — er gibt den Erscheinungszusammenhang der Welt, so wie er ihm sich darstellt.

Auch die Änderung der malerischen Technik, die in diesen Bildern sichtbar wird, hängt damit zusammen. Die Bevorzugung der Mischtöne verbindet sich mit einer Art des Farbenauftrags, bei der nicht mehr das gleichmäßig verschmolzene Email der älteren Malerei erstrebt ist, sondern eine unruhige, ungleichmäßigere Erscheinung, bei der die einzelnen Pinselstriche stehen bleiben, gegeben wird. Auch darin kommt das neue Bewußtsein der subjektiven Machtvollkommenheit des Künstlers gegenüber dem Objekt seiner Darstellung zu deutlichem Ausdruck. Der Maler hat es nunmehr in der Hand, die einzelnen „Dinge" je nach der von ihm beabsichtigten Gesamtwirkung hervortreten zu lassen oder zurückzudrängen, ihre sachliche Bestimmtheit mehr oder weniger aufzulösen, die Bilderscheinung durch den „Strich" in einer durchaus subjektiven Weise zu beleben, alles in ein dichtes, für den Verstand undurchdringliches Netz hier und da aufleuchtender Farbmaterie einzuspinnen, so daß nur mehr ein Schein des Lebens übrigbleibt. Die Manieristen des 16. Jahrhunderts haben die Möglichkeiten, die sich aus der Einführung der neuen Technik für die spätere Malerei ergaben, kaum auch nur geahnt, aber sie zuerst haben den Weg beschritten, der durch eine scheinbar vollständige Veräußerlichung des malerischen Schaffens zu seiner höchsten Verinnerlichung und Vergeistigung führen sollte. Auf allen Gebieten des Lebens war die innere Verbindung, in der die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts noch mit dem vorhergehenden Zeitalter gestanden hatten, erloschen.

Es ist die Zeit des großen Befreiungskrieges, in die wir nunmehr eintreten — die Zeit des MARTIN DE VOS und seiner Gesinnungsgenossen, der Brüder Francken. *Abb. 5* Und nun kann die Kluft, die diesen gelehrten und fremdsprachigen Akademismus von dem Leben des Volkes zu trennen scheint, vielleicht durch nichts schärfer beleuchtet werden als dadurch, daß die Tätigkeit dieser letzten Generation der niederländischen Romanisten des 16. Jahrhunderts zeitlich genau mit dem Kriege zu-

sammenfällt. Es ist, als ob diese Künstler von der inneren Erregung der Nation, die sich in diesen Jahrzehnten so mächtig entlädt, überhaupt nicht berührt worden wären — sie gehen ihren Zielen nach, einer flauen, gleichmäßigen Schönheit und Ansehnlichkeit der Bilderscheinung, mit einer inneren Unbewegtheit des künstlerischen Geistes, ohne tiefere Probleme, in ruhiger und gleichmäßiger Anwendung bestimmter, als brauchbar erkannter Rezepte und Bildformeln. Niemals vielleicht erscheint die niederländische Malerei formalistischer als in dieser Zeit, und niemals sonst in diesen Jahrhunderten ist sie so arm an bedeutenden Persönlichkeiten und lebendigen Werten. Aber es ist doch unleugbar: nicht nur, daß die Schöpfungen dieser Zeit über den Stil eines Frans Floris prinzipiell und sehr bedeutend hinausgehen und daß das langweilige Gleichmaß in ihrer Erscheinung nun doch auch eine Sicherheit in der Anwendung und Beherrschung des neuen Formenapparats einschließt, wie jene älteren Romanisten sie nicht entfernt besessen hatten — die Kunst des Rubens selbst scheint, wenn man die Bilder etwa eines Martin de Vos sieht, unmittelbar vor der Tür zu stehen, und es scheint nur mehr der genialen Persönlichkeit zu bedürfen, um diesen mächtigen, aber leeren Formenapparat mit einem inneren Leben zu erfüllen. Wie denn auch der Stil dieser Zeit, wenig verändert, sich bis weit in das 17. Jahrhundert bei einer Reihe von schwächeren Malern erhalten hat.

Es fällt vor den Originalen wohl am meisten auf, wieviel farbenreicher, von einer bunten, glänzenden, wenn auch kalten Pracht diese Werke gegenüber denjenigen eines Frans Floris und seiner Zeitgenossen sind. Vielleicht nun, daß die fast monochrome Haltung der älteren Bilder ansprechender, die Malerei in ihnen leichter und freier erscheint als bei diesen in allen Farben spielenden, zugleich jedoch glasigharten Gemälden. Aber die Absicht einer Wiederbelebung der Farbe ist doch unverkennbar: an die Stelle der florentinisch-römischen Malerei, an die die Zeit des Floris sich angeschlossen hatte, ist die venezianische Malerei getreten, vor allem die Kunst des Tintoretto, in dessen Werkstatt Martin de Vos einige Zeit gearbeitet hatte, wohl auch die des Veronese. Eine ausgesprochene Schönfarbigkeit, die sich, statt wie bei den älteren Bildern aus dumpfen bräunlichen, vielmehr aus lichten, violett-grauen Tönen entwickelt, die marmorglänzende Architektur mit ihren reichen Durchblicken und ihrem lebhaften Wechsel von Hell und Dunkel, die Typen selbst und der festliche Schwung des Ganzen — in allem wird man das Vorbild jener venezianischen Malerei wiederfinden, die, nach der ganzen Lage des italienischen Kunstlebens, in den späteren Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts überall den stärksten Einfluß ausübte. Auch ein Karel van Mander wußte, daß man in Rom zeichnen und in Venedig malen lerne — die Epoche des Tintoretto geht überall derjenigen des Caravaggio voran. Es ist nun sehr merkwürdig, wie die eigentümliche Schönheit und freie Lebendigkeit der venezianischen Farbenkunst in den Händen dieser niederländischen Nachahmer zu einer glasigen Buntheit erstarrt, und man wird nicht zweifeln können, daß die doch wohl bewußte Absicht einer Ausgleichung der fremden mit der älteren einheimischen Malerei, vor allem mit der Kunst des Massys, zu diesem Ergebnis geführt hat, das nun freilich zunächst kein anderes war als das der Umwandlung eines Gemäldes zu einem Farbendruck.

Auch in den Typen und in der „Komposition" erscheinen diese Schöpfungen un-

interessanter und „akademischer" als alles, was die Zeit des Frans Floris hervorgebracht hatte. Paraphrasen über das Thema des „schönen" Mannes nach dem allgemeinen Geschmack der Zeit — sehr viel anders wird man diese Gestaltenwelt des Martin de Vos kaum beurteilen können: sehr gestreckte Proportionen, kleine Köpfe, viel Bewegung und Drehung und ein immer wiederkehrender Kontrapost, alles mit einer faden Eleganz der Linienführung. Vor allem jedoch: erst jetzt kann man von einer „Komposition" im Sinne einer schematisch gestellten und schematisch ausgeglichenen Verteilung der Figuren und Gruppen sprechen. Jene älteren Romanisten hatten vor allem das zu entwickeln gesucht, wie die Figuren im „Raum" sich bewegen und wie sie sich in einer freien, irregulären Weise, als „Masse", bald zusammendrängen, bald voneinander lösen, so daß das Ganze des Bildes vielfach übervoll und wirr, aber doch auch kontrastreich, lebendig erschienen war. Demgegenüber ist nun die gleichmäßige Füllung der Fläche und die klare, gefällige Ordnung der Figuren, nach dem Grundsatz der symmetrischen Entsprechung korrespondierender Motive, das Hauptprinzip derjenigen Malerei, von der das Mittelstück des großen Thomas-Altars des Martin de Vos (Abb. 5) ein besonders bezeichnendes Beispiel gibt. Mag sein, daß nun diese Bilder dadurch erst recht leer und langweilig erscheinen — am wichtigsten war doch, daß mit dieser Art der Flächenfüllung jene prächtige, dekorative Geschlossenheit der Bilderscheinung und jene großen, repräsentativen Wirkungen erreicht oder doch vorbereitet wurden, die zu der Kunst des Rubens so wesentlich hinzugehören. Das Ganze des Bildes erscheint nun belebt und gefaßt durch mächtig schwingende Kurven: es ist doch nur eine andere Seite derselben Barockmalerei, deren Gestaltungsprinzipien sich in der Kunst des Frans Floris und Willem Key vorbereiteten, die sich nun in den Schöpfungen eines Martin de Vos ankündigt. Man wird dieses Bedürfnis nach einer Gliederung, Belebung, Zusammenfassung des in dem Bilde sich entfaltenden Lebens durch in der Fläche entwickelte, große, weit ausladende Bewegungszüge bei einem Rubens immer wiederfinden.

In langer Folge entstehen nun, seit den siebziger Jahren des 16. Jahrhunderts, die großen Altäre, mit denen die Gilden die durch den Bildersturm ausgeplünderten Kirchen Antwerpens aufs neue auszuschmücken beginnen und in denen die alte, gotische Form des Flügelaltars sich glänzend erneuert. Auch nach dieser Seite setzt die Kunst des Rubens nur fort, was in der Zeit des Martin de Vos begonnen worden war. Zugleich mit dieser erneuten Konsolidierung einer kirchlichen Malerei großen Stils treten auch die Beziehungen zu den spanischen Statthaltern aufs neue bedeutend hervor: bereits Otho van Veen, der Lehrer des Rubens, der, obwohl wesentlich jünger als Martin de Vos, doch noch dessen Generation zugezählt werden muß, war Hofmaler des damaligen Statthalters, des Eroberers von Antwerpen, Alexander Farnese. Man kann nun nicht sagen, daß gegenüber dieser großen, offiziellen Kunst die kleineren Bildgattungen aus der Antwerpener Malerei, die im 16. Jahrhundert auch auf diesem Gebiete die Führung der niederländischen Malerei besessen hatte, völlig verschwunden wären. Aber nicht nur stehen die beiden letzten bedeutenderen Bildgattungen, die in dieser Zeit entstanden sind — das Gesellschaftsbild und das Architekturstück —, nach ihrem Ursprung und nach ihrer Richtung in engstem Zusammenhang mit der „vornehmen" romanistischen Kunst, sondern es beginnt

auch gerade auf diesen Gebieten der Kleinmalerei die durch die politisch-kirchlichen und wirtschaftlichen Verhältnisse veranlaßte Auswanderung und Rückwanderung der Künstler nach Holland (und nach Deutschland) immer fühlbarer zu werden. Es ist niemals zu einer vollkommenen Scheidung gekommen, aber im ganzen ist doch deutlich, daß der immer ausgesprocheneren Konzentration der Antwerpener Malerei auf die große Historie und auf das repräsentative Porträt bereits in dieser Zeit eine innere Lockerung auf den übrigen Gebieten gegenübersteht. Der Führer der „Antwerpener" Landschaftsmalerei, Gillis van Coninxloo, hat den bedeutenderen Teil seines Lebens in Deutschland und in Holland zugebracht. Noch während des Krieges beginnt die Antwerpener Malerei diejenige monarchische Verfassung anzunehmen, die sich in dem Zeitalter des Rubens vollendet.

Auch die Geschichte der niederländischen Porträtmalerei des 16. Jahrhunderts hat von Quinten Massys auszugehen. Er zuerst hat die „Absicht" der Bildnismalerei genauer zu bestimmen gesucht: daß es sich darum handelt, die dargestellte Persönlichkeit nicht nur abzubilden, sondern zu charakterisieren — sie nicht nur nach ihrer äußeren Erscheinung, sondern nach ihrem geistigen Wesen klarzulegen und dem Beschauer zu erschließen. Die Wahl des prägnanten Moments innerhalb eines für die Persönlichkeit charakteristischen Geschehens, das Bemühen, möglichst bezeichnende Züge auch in der Auswahl des charakterisierenden Beiwerks zu finden und durch die dargestellte Handlung zugleich einen möglichst lebendigen, unmittelbaren, seelischen Konnex zwischen der porträtierten Persönlichkeit und dem Beschauer herzustellen — alles das sind Absichten und Überlegungen, die die ältere Kunst in ihrer so unendlich viel einfacheren, sachlicheren Art nicht gekannt hatte und durch die das Porträt überhaupt erst zum „Bild" wird, zur kunstvollen (und wohl auch künstlichen) Darstellung nicht nur eines Stückes Wirklichkeit, sondern eines in sich geschlossenen Lebenszusammenhanges. Die Porträttafel des ausgehenden Mittelalters ist damit überwunden. Noch aber fehlt viel, daß von einem festen Porträttypus gesprochen werden könnte. Das Aufgehen der Persönlichkeit in einer geistigen Welt — halb bewußt, halb träumend —, wie Massys es in seinen Gelehrtenporträts so schön dargestellt hat (Altnied. Mal. Abb. 113), führt zu einer Bereicherung des seelischen Inhalts, nicht aber zu einer größeren Bestimmtheit der Porträtform, die vielmehr durch die starke Betonung des dargestellten Geschehens und durch die Ausmalung der charakteristischen Umgebung der Persönlichkeit gefährdet, bis zur Unkenntlichkeit aufgehoben wird. Das Porträt wird zum Genrebild. Nimmt man das Ganze der Porträtmalerei dieser Zeit, so ergibt sich der Anblick einer Welt voller Befangenheit und Freiheit zugleich, voll innerer Auflösung — Altes und Neues in bunter Mischung nebeneinander, das Neue mehr noch von dem Willen zu einer reicheren Inhaltlichkeit des Lebens getragen als bewußt gefaßt, der einheitlichen Organisation noch durchaus entbehrend.

Abb. 5—8 Bereits die Porträts des JOOS VAN CLEVE DES JÜNGEREN führen über diesen Zustand hinaus. Noch ist der Zusammenhang mit der Kunst des Massys und seiner Zeitgenossen deutlich genug: motivisch in der sprechend erhobenen Hand des Selbstbildnisses, malerisch in der lichten Behandlung des Inkarnats, allgemein in dem Streben nach einer möglichst reichen und unmittelbaren Entfaltung des see-

lischen Lebens der dargestellten Persönlichkeit. Aber schon die vollkommene Einfachheit und Strenge der Erscheinung, die Unterdrückung alles Beiwerks, die Bevorzugung des dunklen Grundes und die auch sonst beobachtete Sparsamkeit in der Farbe lassen diese Porträts denjenigen des Massys-Kreises fremd erscheinen, von einer bewußten Gehaltenheit. Dazu der dumpfe Ton des seelischen Lebens, in der Form einer blasierten Müdigkeit in dem Jünglingsporträt, in der großartigsten Weise gesteigert in dem mißtrauischen, düsteren, explosiven Temperament des Selbstbildnisses; hier schroff abweisend gegen den Beschauer, dort mehr von einer reservierten, gleichgültigen Überlegenheit. Man wird sich nicht entsinnen, in anderen Bildnissen des 16. Jahrhunderts einen ähnlich „modernen" Ausdruck wie in diesem Jünglingsantlitz gefunden zu haben. Das Porträt ist von Rubens kopiert worden.

Was die Bilder des Joos van Cleve von denen des ANTONIS MOR unterscheidet, ist zunächst das Überraschende, gleichsam Unberechenbare ihrer Erscheinung — wie singulär ist doch jenes Jünglingsporträt auch nach der Form der Darstellung, nach dem Motiv, dem Bildausschnitt und dem Verhältnis von Kopf und Figur zur Bildfläche —, dann das schrankenlose Hervorbrechen oder doch passive Gewährenlassen des individuellen Temperaments. Das Straffe, bewußt Disziplinierte, durchaus Beherrschte und Verschlossene der psychischen Haltung gibt den Porträts des Mor ihr besonderes Gepräge und ihre besondere Großartigkeit. Die Persönlichkeit verbirgt sich viel mehr hinter einer bewußt angenommenen zeremoniellen Haltung, als daß sie sich in ihr enthüllt, und soviel dadurch diesen Bildnissen an jener Unmittelbarkeit der Wirkung verloren geht, die ein Massys oder ein Joos van Cleve erreicht hatten, so handelt es sich doch auch bei ihnen um viel mehr als um eine bloße „Pose". Auch in den „höfischen" Porträts des Mor lebt viel mehr als nur der Zwang der spanischen Etikette oder die Nachahmung italienischer Bildformen. Das Unnahbare, das ihnen nach der geistigen und nach der formalen Auffassung des Themas, nach der Art der Malerei selbst zu eigen ist und das bis zum maskenhaft Starren geht, gibt nicht ein für den Zweck des Porträts angenommenes Wesen, sondern ein bestimmtes Menschentum, von einer herben, fast asketischen Strenge gegen sich selbst — das sich selbst in Zucht genommen hat, um dadurch nur um so mehr zu herrschen.

Abb. 8—14

Man muß nun nachlesen, was Karel van Mander von der Begegnung des Joos van Cleve mit Antonis Mor am englischen Hofe bei der Vermählung Philipps II. mit Maria der Katholischen berichtet: wie Joos den einflußreichen Hofmaler des Königs um seine Vermittlung für den Ankauf einiger Bilder gebeten und seine Hilfe zugesagt bekommen habe — wie dann jedoch mehrere italienische Gemälde und vor allem solche Tizians eingetroffen und von dem König gekauft worden seien, so daß Mor nichts mehr für Joos habe tun können — wie dann dieser vor Wut rasend geworden sei und Mor aufs schwerste beschimpft habe. Endlich: wie er, nunmehr von jenem bedroht, unter den Tisch gekrochen sei — er sei dann ganz dem Wahnsinn verfallen. Eine in ihrer grotesken Wendung erschreckende Symbolik für das Erliegen der Spätgotik gegenüber der hispanisierten Renaissance. Und man mag nun das vermeintliche Selbstporträt des Mor, das, wenn es den Maler darstellt, bald nach dieser Szene gemalt sein müßte, mit demjenigen des Joos van Cleve vergleichen, um in dem Gegensatz der Persönlichkeiten den der Zeiten zu erkennen.

Antonis Mor war Holländer, aus Utrecht, und Schüler des Scorel, und der feste, nüchtern-kräftige Ton, auf den seine ersten Arbeiten gestimmt sind — die ihn noch in engster Verbindung mit seinem Lehrer und in Beziehung zu den Anfängen der spezifisch holländischen Bildaufgabe des Gruppenporträts zeigen — kehrt auch in seinen späteren Werken immer wieder. Aber niemand ist wie er der Maler der „spanischen" Niederlande geworden, und unter den Vorläufern des Rubens kommt ihm nach der Weltstellung, die er als der Maler Philipps II. und als der Erbe Tizians auf dem Gebiete der Porträtmalerei einnahm, die erste Stelle zu. Man wird den internationalen Charakter der Welt, in der der Maler tätig war, schon aus den wenigen von uns abgebildeten Beispielen seiner Kunst, von dem Bildnis der englischen Königin an, der Gemahlin Philipps II., bis zu dem seines Freundes, des Brügger Künstlergelehrten, des civis Romanus, historicus et totius antiquitatis restaurator insignis, erkennen. Mor war der Nachfolger Tizians, und nun ist der Einfluß der Tizianischen Kunst überall entscheidend gewesen: für die Formen des großen, höfischen Porträts, in Ganz- und in Halbfigur — mit der fast noch wichtigeren Unterscheidung zwischen der stehenden und der sitzend dargestellten Persönlichkeit —, für die tiefe und ebensowohl einfache wie prächtige Farbe, für den vornehmen und großartigen Ton, auf den alle diese Bilder gestimmt sind.

Aber so bedeutend nun auch der Einfluß Tizians auf die Porträtkunst des Niederländers war: nicht die dadurch entstandenen Ähnlichkeiten, sondern die inneren Verschiedenheiten und Gegensätze sind für den Eindruck entscheidend. Man wird nicht vergessen, daß Tizian nach der Zeit seines Schaffens und nach seiner ganzen geistigen und künstlerischen Richtung viel mehr der Maler Karls V. als Philipps II. war und daß Mor sich bereits der hispanisierten Renaissance gegenüber sah. Schon die Tracht mit ihrem gewaltsamen Einengen und Abschnüren einzelner Teile des Körpers, mit dem hohen Kragen, der die freie Bewegung des Halses unmöglich macht, entspricht einer durchaus anderen Vorstellung vom Menschen und von der vornehmen Persönlichkeit, als die italienische Hochrenaissance sie gehabt hatte. Aber nicht nur die damit zusammenhängende Haltung der Figur, die am prachtvollsten in dem angeblichen Selbstporträt des Malers herauskommt, bei dem die Wendung von dem Stolz des spanischen Granden beinahe unvermeidlich sich einstellt — der ganze psychische Habitus der dargestellten Persönlichkeiten ist von demjenigen der Tizianischen Porträts völlig unterschieden. Die elegante und feine Geschmeidigkeit in dem Knabenporträt des Alexander Farnese und die nun vollends ungewohnte Milde, mit einem Zug von Resignation, in dem Bildnis des Thomas Gresham bilden fast eine Ausnahme in der Kunst des Mor, in dessen Bildnissen man immer wieder jenem harten, teilnahmlosen Blick, der wohl auch etwas Stechendes, Lauerndes haben kann, und jener steinernen Kälte begegnet, die in dem Porträt der „blutigen" Königin zu einer so faszinierenden Wirkung gesteigert ist. Dazu diese schneidende Sachlichkeit in der malerischen Behandlung der Erscheinung von Menschen und Dingen. Das sinnliche Leben entschwindet bei dieser brillanten und von aller Pedanterie weit entfernten malerischen Technik hinter der gewollten unpersönlichen Kälte des Vortrags. Überall ein niederländischer, vielleicht holländischer Wirklichkeitssinn, freudlos, aber von einer unbestechlichen Wahrheit.

Mit den Schöpfungen des Antonis Mor beginnt ein neues Zeitalter der niederländi-

schen Bildnismalerei. Nur eine Generation trennt ihn von jenem Hofmaler der ersten Margarethe, der Statthalterin der Niederlande, der, ebenfalls ein Holländer, mit ähnlichen Aufgaben beschäftigt gewesen war, wie nun Mor sie zu lösen hatte: Jan Mostaert (Altnied. Mal. Abb. 139). Wie harmlos erscheinen nun diese Schöpfungen einer kaum vergangenen Zeit, und wie hat sich doch durch den Sieg des italienisch-spanischen Geistes die äußere Erscheinung und das geistige Wesen nicht nur der Bilder, sondern der Menschen selbst geändert! Die unwiderstehliche Gewalt der Invasion des fremden Geistes, und daß man nicht anders konnte, als die unbedingte Überlegenheit dieses so viel höheren Bewußtseins und dieser so viel höheren Kultur anzuerkennen, wird auch von hier aus aufs neue deutlich, und es ist kaum abzusehen, was alles an lebendigen Werten in dieser Epoche der Romanisierung und Hispanisierung für die niederländische Porträtkunst gewonnen wurde. Nicht nur, daß in den Gemälden des Mor selbst eine Reihe von Meisterwerken entstand, die hervorgebracht zu haben ein ewiger Ruhm der niederländischen Malerei bleiben wird. Erst jetzt kam die niederländische Malerei in den Besitz wirklicher Porträtformen, die, als solche für das Porträt erfunden, eine abschließende Konstituierung desselben ermöglichten. Man mag diese Formen an der Hand der abgebildeten Gemälde einzeln durchgehen: der stehenden ganzen Figur, der stehend und der sitzend dargestellten Halbfigur, des Brustbildes — es ist keine unter ihnen, die nicht neu oder doch in einem ganz neuen Sinne verstanden wäre. Diese Bilder wollen nichts anderes sein als allein Porträts, als solche aber von einer vollkommenen Geschlossenheit. Hier wie überall hat erst das Zeitalter des Rubens und des van Dyck und Rembrandt den mit den neuen Kunstformen gewonnenen Reichtum an Möglichkeiten, bis dahin unfaßbare Seiten des individuellen Lebens sichtbar zu machen, voll ausgenutzt, aber ein Porträt, wie das des Gresham, zeigt, bis zu welchem Grade bereits der Maler Philipps II. mit Hilfe einer italienischen Bildform eine vertiefte Charakteristik nicht nur des Hofmannes, sondern der lebendigen Persönlichkeit, des Menschen, zu geben vermocht hat.

Antonis Mor war nur der bedeutendste und durch seine Stellung am meisten ausgezeichnete unter einer Reihe von Porträtmalern, die ihm zum Teil nahekamen, und unter denen der uns bereits bekannte Willem Key und sein Neffe Adriaen Thomasz Key sowie die beiden älteren Pourbus genannt sein mögen. Das Werk des älteren FRANS POURBUS, das wir abbilden, mag mit seiner ungemein eindrucksvollen Vierschrötigkeit und der energischen und inhaltreichen Durchbildung des Kopfes ein Beispiel dafür geben, wie das repräsentative Porträt in dieser Zeit zum Allgemeinbesitz auch der bürgerlichen Gesellschaft wurde. Noch ein Rubens und van Dyck konnten in ihren früheren Arbeiten (Abb. 59 und 144) unmittelbar an diesen Bildtypus anschließen.

Abb. 15

Frans Floris, Antonis Mor und der Bauernbrueghel — es scheint keine größeren Gegensätze zu geben. Der Nachahmer des Michelangelo, der Erbe Tizians und der Nachfolger des Hieronymus Bosch: erst, indem die Zeit diesen Widerspruch nicht nur zu ertragen, sondern hervorzurufen vermochte, schuf sie die Grundlagen der neuen nationalen Malerei.

Es kann kein Zweifel sein, daß der Bauernbrueghel sich des Gegensatzes bewußt

war, in den er mit seinen Schöpfungen zu der Kunst der Romanisten trat. Er war selbst durch ihre Schule hindurchgegangen — das Gefühl der Selbständigkeit und das Bewußtsein, daß diejenige Sphäre des Lebens, in der sich seine Phantasie bewegte, ihren eignen Gesetzen folge, wurden dadurch nur um so stärker. Die klare und entschiedene Auffassung des Themas, die kräftige und volle Weltlichkeit, die breite und mächtige Entfaltung, die er seinen Schilderungen des bäuerlichen Lebens mit seinem schlechthin unvergleichlichen Bilderbogenstil zu geben vermochte — alles zeigt, daß auch er den zaghaften Versuchen der Zeit des Massys, eine neue weltliche Malerei zu begründen, entwachsen war. Das kirchliche Weltbild des Mittelalters und der Spätgotik hatte für ihn ebenso wie für jene Romanisten seine Kraft verloren.

Die Geschichte des niederländischen Bauernbildes steht nun bis zu dem Auftreten Brouwers unter dem Zeichen dieser einen genialen Persönlichkeit. Kaum, daß man von wirklichen Nachfolgern sprechen kann. Eine Reihe von Künstlern nimmt seinen Stil und vielfach auch die von ihm erfundenen Einzelmotive auf und trägt sie in das 17. Jahrhundert und zugleich auch nach Holland hinüber, mit Modifikationen im Sinne einer ausführlicheren Modellierung und allmählich fortschreitenden Individualisierung der Figuren und mit einer Anpassung auch an den Landschaftsstil und an das farbige Empfinden der Zeit. Keiner von diesen Malern aber besitzt eine selbständige Bedeutung, und die Verbesserungen, die sie an dem Stil ihres großen Vorbildes anzubringen für nötig fanden, waren, wenn man nach der künstlerischen Qualität der so enstandenen Schöpfungen fragt, ebenso viele Verschlechterungen. Immerhin, die Richtung, in der sich dieser „Fortschritt" bewegt, ist deutlich genug und mag etwa durch das von uns abgebildete Frühwerk des Brouwer (Abb. 172) bezeichnet werden. Neben jenen Umbildungen aber stehen die zahlreichen Kopien, mit denen der gleichnamige Sohn des Bauernbrueghel, Pieter Brueghel der Jüngere, bis weit ins 17. Jahrhundert hinein dem offenbar sehr lebhaften Interesse der Zeit an den Schöpfungen des noch immer unübertroffenen Meisters des Bauernbildes zu entsprechen suchte.

Abb. 19

Nur einer von den Malern aus der Nachfolge des Bauernbrueghel soll hier erwähnt werden, LUKAS VAN VALCKENBORCH aus Mecheln — einer von jenen Künstlern, die während des Krieges, um den über die Protestanten verhängten Verfolgungen zu entgehen, nach Deutschland flüchteten. Das Winterbild der Wiener Galerie zeigt ihn von seiner besten Seite, als Landschaftsmaler. Das Thema ist ganz anders gefaßt als bei der annähernd ebenso großen Winterlandschaft Brueghels, eher schon dem Dorfbild mit der Szene des bethlehemitischen Kindermordes vergleichbar (Altnied. Mal., Abb. 174 und 179), ohne die Großartigkeit dieser beiden Bilder, aber doch auch außerordentlich reizvoll, in engstem Zusammenhange mit der Kunst des älteren Meisters. Wie lustig, dieses Wirbeln der Schneeflocken, und wie geht das in der künstlerischen Empfindung zusammen mit dem bunten Treiben der Menschen und der losen, irregulären Anlage des Ganzen! Es ist nicht eigentlich möglich, bei Bildern dieser Art von „Landschaften" zu sprechen in dem Sinne, wie das Wort etwa für die Bilder des Gillis van Coninxloo, des Zeitgenossen des Valckenborch, gilt — die rationale Klarheit des Bildbegriffes, die bei diesem erreicht ist, ist hier nicht einmal erstrebt. Vielmehr lebt die mittelalterliche

Tradition des Kalenderbildes in diesen Werken fort und geht in ihnen, nach der Aufhebung der Schranken, die der Malerei der Spätgotik gezogen gewesen waren, und nach der Entstehung der neuen weltlichen Malerei des 16. Jahrhunderts, von den Miniaturen auf das Tafelbild über. Noch hat diese Malerei die Regulierung des Bildinhaltes und der Bildform nach den neuen Prinzipien der romanistischen Bildauffassung nicht erfahren: sie erscheint dadurch nur umso frischer und anziehender. Der Maler gibt ein Stück Wirklichkeit, so wie er es gesehen und erlebt hat, mit voller Unbefangenheit und Anschaulichkeit, wobei dann die Menschen zum Bild ebenso hinzugehören wie die Landschaft. Er gibt nicht das Feste, Unveränderliche, Bleibende der Natur, sondern das Vorübergehende und Flüchtige des Augenblicks, den Wechsel der Jahreszeiten, den ewigen Wechsel der Farben, Stimmungen, des Lebens selbst. Man ist versucht, schon bei diesen südniederländischen Bildern von einer ,,holländischen" Auffassung des Landschaftsbildes zu sprechen, und wenigstens das ist deutlich, daß der sinnliche und geistige Inhalt der künstlerischen Schöpfung derselbe ist, wie er in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts immer wieder gestaltet worden ist. Aber auch der Unterschied zwischen den Bildern eines Valckenborch und denen eines Jan van Goyen wird bei solchem Vergleich deutlich werden: dort das Formlose, Unbestimmte, Zufällige und Mittelalterlich-Bunte der Erscheinung — hier die klare, gefaßte ,,Form" und als Inhalt des Bildes nicht nur der Schein des Lebens, sondern das Typische, Gesetzmäßige der Natur des Landes, das Ganze des Bildes nicht nur gesehen und erlebt, sondern zugleich verstanden und gestaltet. Auch die Kunst des Jan van Goyen hat die Unterwerfung dieser so freien künstlerischen Empfindung unter den Bildbegriff des Romanismus zur Voraussetzung. Man mag nun an das Bild des Valckenborch bereits an dieser Stelle das eine der beiden abgebildeten Werke des JAN BRUEGHEL anschließen. *Abb. 28* Der Zusammenhang dieser Bilder nach Inhalt und Form ergibt sich von selbst, und die Entwicklung, die von jenem zu diesem führt, ist dieselbe, die wir bereits für das Genrebild (mit dem sich diese ,,Landschaften" so eng berühren) anzudeuten suchten. Auch diese sehr netten Bildchen — kleine Kupfertäfelchen — sind ebensowohl schwächer wie fortgeschrittener als alles, was in dem Kreise des Bauernbrueghel entstanden ist. Neben den allerbuntesten, mit zahllosen Figuren ausgeputzten Szenen die einfachsten, schlichtesten Motive, und zumal die leicht gewellten Hügel- und Flachlandschaften dieses Kreises geben die deutlichste Überleitung zu der holländischen Landschaftsmalerei der Zeit des Jan van Goyen. Farbiger als die älteren Bilder, wenn auch auf Grund der alten, jetzt erst recht auffälligen schematischen Tonskala, von der noch zu sprechen sein wird, fester und kleinlicher in der Zeichnung und Modellierung, nicht ohne feine Einzelbeobachtungen, erscheinen auch sie bei aller äußeren Bestimmtheit doch auch wieder völlig unbestimmt, von einer inneren Gesetzlosigkeit und von jenem unklaren und unsicheren Schwanken des Bodens, das auch bei dem abgebildeten Beispiel so fühlbar ist. Auch diese Bilder entbehren noch derjenigen Organisation der Bilderscheinung, die für die romanistische ideale Landschaft um dieselbe Zeit der Jahrhundertwende gewonnen wurde.

Es mag nun, ehe wir zu der führenden Richtung der niederländisch-römischen Landschaftsmalerei übergehen, gestattet sein, die Entwicklung der wichtigsten

übrigen Bildgattungen kurz anzudeuten. Zunächst das Genrebild im ,,vornehmen" Stil, das Gesellschaftsbild. Es scheint, daß dieselbe Berührung mit der venezianischen Malerei, von der wir sahen, daß sie für die Entwicklung der Historie in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts entscheidend war, den niederländischen Malern die Augen für diesen bestimmten Stoffkreis geöffnet hat. Die Darstellungen venezianischer Festlichkeiten, zu denen die Eindrücke der Wirklichkeit zusammen mit den Anregungen einer Kunst in der Art des Veronese den Anstoß gaben, scheinen die lange Reihe jener Bilder einzuleiten, in denen das Leben der vornehmen Gesellschaft, ihre Reigentänze, Maskeraden, Hochzeitsfeste dargestellt werden. Dazu die modische Ausschmückung vornehmlich biblischer Historien in der Art der *Abb. 18* Geschichte des Verlorenen Sohnes. Zumal die Familie der FRANCKEN, die wir bereits bei den Historienmalern der Zeit des Martin de Vos erwähnten, entfaltete auf diesem Gebiet bis weit ins 17. Jahrhundert hinein eine ausgedehnte Tätigkeit. Die geringe schöpferische Kraft der Zeit zeigt sich auch in diesen Bildern, die zunächst kaum viel mehr als Modebilder sind, bei denen das Interesse an den Trachten und an dem Zeremoniell der dargestellten Gesellschaftskreise den Inhalt des Bildes im wesentlichen zu erschöpfen scheint. In den Bildern des jüngeren Frans Francken, deren eines wir abbilden, steigert sich dann die Wirkung zu einer gewissen Feinheit, indem nun alles mit größter Akkuratesse wie in einem zierlichen Uhrwerk sich zu bewegen und ineinander zu greifen scheint. Dabei wird der künstliche Charakter dieses Marionettenspiels noch auffälliger dadurch, daß einzelne Figuren Porträts darstellen (die hier von der Hand des jüngeren Frans Pourbus eingefügt sind); das Ganze stellt einen Ball am Hof und im Beisein der ,,beiden Erzherzöge", des Statthalters und seiner Gemahlin, dar, in deren Dienst sich damals bereits Rubens befand. Es war dann Rubens, der die bis dahin ziemlich sterile Bildgattung in genialer Weise in seinem ,,Liebesgarten" (Abb. 112) belebte, von dem aus der Blick sich weiter auf die Schöpfungen Watteaus richtet, während in Holland dieselbe Linie der Entwicklung, auf dem Wege über die Schule des Frans Hals, in die Kunst des Terborch ausmündet.

Ein guter Teil der kulturhistorischen und künstlerischen Bedeutung, die dem Bilde des Frans Francken zukommt, liegt in der Darstellung der reichen, mit verschiedenen Durchblicken belebten Saalarchitektur. Das Gesellschaftsbild berührt sich darin mit dem Architekturstück, das in dem häufigen Typus des ,,Saalbildes" durch die Hinzufügung von allerlei Staffagefiguren dem Genrebild, trotz des anderen Ausgangspunktes, oft außerordentlich nahekommt. Auch der ,,Schloßhof" *Abb. 16* des VREDEMAN DE VRIES zeigt denselben Zusammenhang mit dem höfischen Genrebild.

Das Architekturbild dankt seinen Ursprung der ,,Erfindung" eines romanistisch gebildeten Architekten und Malers — eben jenes Vredeman de Vries —, der mit seinen perspektivischen Künsteleien eine neue Bildform schuf, noch ehe der sinnliche Erlebnisinhalt da war, der dann von ihr aus gefunden und in sie hineingegossen wurde. Das allgemeine Verhältnis des Romanismus zum ,,Bild" und zugleich seine Bedeutung für die Feststellung der neuen Bildformen wird damit an einem extremen und dadurch besonders lehrreichen Beispiel deutlich. Der ,,Inhalt" des Bildes liegt in der Demonstration der reich ausgeputzten Formensprache des neuen

Architekturstils und in der nicht weniger absichtlichen Demonstration des neu errungenen Vermögens, die Bildeinheit auf dem Wege der rationalen Komposition der einzelnen Bildteile, d. h. vor allem mit Hilfe der linearen Perspektive, herzustellen, und diese Stücke aus dem Musterbuch eines romanistischen Architekten vergleichen sich von selbst mit Bildern wie jenem Engelsturz des Frans Floris (Abb. 2), der in der analogen Weise einen Lehrgang der neuen Aktmalerei darstellt. Nach der bunten und kalten, auch in der Lichtführung möglichst abwechslungsreichen Pracht der Bilderscheinung aber gehören diese Werke derjenigen Entwicklungsstufe an, die durch die Bilder des Martin de Vos repräsentiert wird.

Es war das Verdienst eines aus Holland zugewanderten Malers, Hendrik van Steenwijk des Älteren, das Architekturbild auf den Boden der Wirklichkeitsabbildung gestellt und zugleich diejenige Aufgabe bestimmt zu haben, die auch in der Folge die wichtigste für diese Maler blieb: die Darstellung jener gotischen Kirchenräume, wie sie sich in den südlichen ebenso wie in den nördlichen Provinzen in reichster Zahl fanden. Es gehört nun zu den größten Überraschungen in der Geschichte der niederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts und gibt das bedeutendste Vorspiel zu der späteren glänzenden Entwicklung des holländischen Architekturbildes: wie die künstliche und abstrakte Bildform des Vredeman de Vries durch die Wirksamkeit des älteren Steenwijk auf einmal einen lebendigen Inhalt bekommt und wie einfach nun und einheitlich, wie weit im Raum und wie weich in der Behandlung des Lichtes diese Bilder erscheinen. Diejenige Form aber, die in der Antwerpener Architekturmalerei in Geltung blieb, wurde doch erst durch den Sohn des Malers, den jüngeren HENDRIK VAN STEENWIJK, geschaffen, in *Abb. 17* einer rückläufigen Bewegung zu dem Stil des Vredeman de Vries: wohl auch noch mit der Wirklichkeit zusammenhängend, so jedoch, daß ein kleinteiliges und feingliedriges Linien- und Lichtwerk über das diesen Werken zugrunde liegende wirkliche Vorbild (zumeist der Antwerpener Kathedrale) hinübergesponnen und dadurch eine Art geometrisch-phantastischer Paraphrase der Wirklichkeit gegeben wird. Das Vergnügen an der absoluten Sicherheit und Präzision der Arbeit hat den wesentlichsten Anteil an diesen zum Teil ungemein zierlich und geschmackvoll durchgeführten Werken, deren Stil erst bei den späteren Bildern der Neefs zu einem öden Schema erstarrt. Noch das Bild des ANTON GHERINGH aber zeigt die kon- *Abb. 171* struktive Richtung der Antwerpener Architekturmalerei in der Hauptsache unverändert — man kann fast sagen, an derjenigen Form des Kircheninterieurs, die zuerst von Vredeman de Vries entworfen worden war. Der Vorschlag des romanistischen Architekten des 16. Jahrhunderts für einen im Sinne der Renaissance gedachten Kirchenraum war inzwischen zur Wirklichkeit geworden.

Endlich, um den Prozeß der Spezialisierung der einzelnen Bildgattungen innerhalb des 16. Jahrhunderts wenigstens andeutungsweise und in der Form der Aufzählung bis zu Ende zu verfolgen: das Stilleben, das in seiner für die vlämische Malerei wichtigsten Form, des großen Früchte-, Fisch-, Geflügelbildes, aus dem Marktbild der Richtung des Pieter Aertsen (Altnied Mal., Abb. 169) hervorgeht, wozu dann in der Übergangszeit zum 17. Jahrhundert vor allem das Blumenstück hinzukommt — und das Seebild, das, ebenfalls noch im 16. Jahrhundert, nicht so sehr von der Anschauung des Meeres (die allein ein Brueghel zu geben versuchte),

als vielmehr von der Schilderung der einzelnen Schiffstypen und der Abbildung einzelner Seeschlachten seinen Ausgang nimmt.

Die komponierte Landschaft, zu der wir nunmehr zurückkehren, steht in den späteren Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts unter demselben Zeichen der venezianischen Malerei, wie die Historien eines Martin de Vos.

Als ein rational-phantastisches Kompendium aller möglichen Naturformen war die Landschaft in dem Kreise des Massys zuerst ins Leben getreten, auch bei einem Patinir nicht ohne Größe, so jedoch, daß der eine, allgemeinste Begriff der „Welt“ noch alles in sich vereinigte, die schlichteste Wirklichkeit und die ausschweifendsten Gebilde einer formelhaft dichtenden Phantasie, die „heroische“ und die „intime“ Landschaft; und bis zum Ende des 16. Jahrhunderts wirkt in den Landschaften dieser Richtung der Charakter des utopischen Weltgemäldes und des bloßen Sammelbegriffs nach. Wir wissen nun im einzelnen nicht, wie wir uns jene „neue italienische oder antike Weise“ zu denken haben, die nach dem Bericht des Karel van Mander zuerst von Mathis Cock, dem Bruder des Antwerpener Verlegers, angewandt wurde. Aber soviel scheint sicher, daß damit eine schärfere Begriffsbestimmung im Sinne der „idealen“ Landschaft verbunden gewesen sein muß, und wir wissen, daß zu dieser „besseren Manier“ eine bewußte Ausbildung der Komposition und eine sorgfältigere Behandlung der Übergänge hinzugehörten. Vielleicht, daß schon hier die Landschaftskompositionen des tizianischen Kreises, von denen wir wissen, wie hoch sie im 16. Jahrhundert geschätzt wurden, ihren Einfluß auszuüben begannen. Die gleichzeitigen Bilder des Bauernbrueghel (Altnied. Mal. Abb. 178 und 179) zeigen, wie auch in die Darstellungen der Monate und Jahreszeiten der Begriff der „komponierten“ Landschaft hinüberwirkt, und zugleich, in wie großem Sinne er von dem Maler verstanden wurde. Die konzentrierte Fassung des Themas und die ungeheure Weite und Leere, die dem Raum in diesen Bildern gegeben wird, lassen sie als etwas durchaus Neues gegenüber den Schöpfungen des Patinir erscheinen.

Abb. 20—21 Es ist nun wiederum ein gewaltiger Absturz, der Übergang von den Landschaften eines Brueghel zu denen eines GILLIS VAN CONINXLOO, des Zeitgenossen des Martin de Vos. An die Stelle der kühn und mächtig im Raum ausgreifenden Bewegung tritt die immer entschiedenere Beschränkung der räumlichen Tiefe des Bildes, und das Streben nach einem gefälligen Gleichmaß der Erscheinung und nach einer dekorativen Schönheit, das, wie in der Historie, zu der Anwendung bestimmter Rezepte für die Komposition des Bildes führt, läßt den Eindruck einer zahmen, temperamentlosen Kunst entstehen. An die Stelle des „Tons“, der in den Landschaften des Brueghel dominiert, tritt eine reichere, geschmückte Farbigkeit — es ist trotz aller Unterschiede, die in den Aufgaben und in den Persönlichkeiten liegen, dieselbe Entwicklung, die wir auf dem Gebiet der Historie, bei dem Fortgang der Dinge von einem Frans Floris zu einem Martin de Vos, bereits kennen gelernt haben. Es stimmt dazu, daß auch für einen Gillis van Coninxloo der Einfluß der venezianischen Malerei von einer entscheidenden Bedeutung war. So weit nun diese künstlich regulierten Werke hinter den freien Erfindungen des Bauernbrueghel zurückstehen: ihre historische Bedeutung ist dieselbe, die auch den Bildern eines Martin

de Vos zukommt, und der Name des Rubens wird sich dem Beschauer vor dem Waldbild des Coninxloo (Abb. 21) ebenso wie vor den Historien des gleichzeitigen Romanisten von selbst aufdrängen.

Schon die „phantastische“ Landschaft mit dem Urteil des Midas (Abb. 20) ist, bei aller unverkennbaren Altertümlichkeit in der Gesamtanlage des Bildes mit dem hohen Horizont, einheitlicher, klarer, ausgeglichener als alles, was bis dahin von ähnlichen Bildern in den Niederlanden entstanden war, und man wird schon hier die maßgebenden Vorbilder für diese Änderung des älteren Bildtypus in der venezianischen Malerei zu suchen haben. Die ältere niederländische Landschaftsmalerei des 16. Jahrhunderts hatte den Schein der räumlichen Entwicklung des Bildes nach der Tiefe hin dadurch hervorzurufen gesucht, daß sie ein bestimmtes „System“ der Farbenverteilung auf die einzelnen „Gründe“ des Landschaftsplanes anwandte: der Vordergrund braun, der Mittelgrund grün, der Hintergrund blau — womit dann in einer schematischen Form die gesetzlichen Veränderungen angedeutet werden sollten, die in der farbigen Erscheinung der Dinge mit wachsender Entfernung vom Beschauer eintreten und die in ihrer unendlichen Kompliziertheit festzuhalten man zunächst nicht fähig war. Ohne nun dieses System aufzuheben, das vielmehr weit ins 17. Jahrhundert hinein nachwirkte und offenbar nicht nur als ein Notbehelf, sondern wegen der damit verbundenen lebhaften Farbigkeit des Landschaftsbildes geschätzt wurde, sucht Coninxloo das Krasse des Gegensatzes zu mildern, freiere und überzeugendere Überleitungen zu finden, das Ganze des Bildes mehr als Einheit wirken zu lassen. Dazu die Behandlung und Anordnung der Baumgruppen zu beiden Seiten des Bildes. Schon seit den Anfängen der niederländischen Landschaftsmalerei des 16. Jahrhunderts war es eins der wichtigsten Probleme für diese Künstler gewesen, wiederum ein „System“ des „Baumschlags“ zu finden, um diese für die komponierte Landschaft wichtigsten Glieder des Bildes gleichsam als feste Größen in die Bildrechnung einstellen zu können. Und nun erschien es Karel van Mander als das größte Verdienst des Meisters, den er als den eigentlichen Klassiker der niederländischen Landschaftsmalerei der Zeit bewunderte: daß er an die Stelle der alten „dürren“ Manier und an die Stelle der runden Baumkronen in der Art des Patinir, die ihm wie geschoren vorkamen, eine neue, vollere und reichere Form gesetzt habe. Der Einfluß der venezianischen Landschaft ist hier besonders deutlich, wenn auch alles trockener, detaillierter und zumal bei den einzelnen Laubbüscheln kleinlicher behandelt ist, als es dort jemals sich findet. Das Formenreiche, im Stamm und in der Silhouette stark Bewegte, nach allen Seiten Ausladende der Bildung ist hier und dort dasselbe. Der „Baum“ in seiner gleichsam heroisierten Individualität gewinnt damit, als der eigentliche Träger der Komposition, dieselbe Bedeutung für den Aufbau des Landschaftsbildes, wie die „Figur“ sie in der Historie besitzt. Wie in dem Altar des Martin de Vos (Abb. 5) die Randfiguren, so rahmen nun hier die Baumgruppen das Ganze, indem sie zugleich denjenigen Ton der Linienbewegung angeben, der durch das Bild überall immer wieder anklingt. Wieviel klarer und eindeutiger ist nun doch mit alledem der Begriff des Landschaftsbildes bestimmt! So wie erst die Bilder des Martin de Vos denjenigen Begriff der großen, repräsentativen Historie entfalten, von dem die Kunst des Rubens ausgeht, so gilt dasselbe für die Landschaften des

Coninxloo. Es ist zunächst die ,,ideale" Landschaft, die mit dieser Klarheit definiert wird — als der ideale Schauplatz einer idealen Menschheit —, und es bedarf kaum noch des Hinweises, welche nicht zu unterschätzende Bedeutung der mythologischen Staffage des Bildes und der Art, wie sie in die Komposition des Ganzen eingefügt ist, zukommt. Aber es war von einer allgemeinen, schlechthin vorbildlichen Bedeutung, daß die Aufgabe für den Landschaftsmaler, gleichviel welcher Richtung, nunmehr dahin bestimmt war, das Typische und den inneren Einklang, die ,,Natur" des Landes in einer klaren, gefaßten, verstandenen Form zur Anschauung zu bringen.

Das Waldbild des Gillis van Coninxloo (Abb. 21) bringt diese Auffassung nicht nur zu einer noch ungleich entschiedeneren Geltung, sondern überträgt zugleich die an der ,,idealen" Landschaft gewonnenen Resultate auf die Abbildung und künstlerische Deutung der Wirklichkeit. Der panoramatische, auf die Aneinanderfügung des Vielen und Verschiedenartigen gegründete Charakter der niederländischen Landschaften des 16. Jahrhunderts ist nunmehr überwunden: das Bild gibt nur ein Motiv, einen Ausschnitt der Wirklichkeit von vollkommener Geschlossenheit. Zugleich damit wird der tiefe Horizont gegeben, den keines der älteren Bilder gehabt hatte. Man kann nun nicht eigentlich sagen, daß der Maler durch die Kraft seiner Naturanschauung zu diesem Ergebnis gelangt sei. Vielmehr bedeutet das, was wohl in diesem Sinne verstanden werden könnte, in Wahrheit nur, daß der Künstler nunmehr mit derjenigen Vollkommenheit, die ihm überhaupt erreichbar war, auf die Intentionen und auf die Bildform wiederum der venezianischen Landschaftsmalerei einzugehen vermochte. Einfacher und geschlossener in der Gesamtanlage, durchgeführter im Detail, gibt das Bild in dem Motiv, in der Gliederung der Massen und in der Einfügung der Durchblicke in das Waldesdickicht doch nur das, was die venezianische Malerei längst gegeben hatte. Es ist das letzte, was der niederländische Italismus des 16. Jahrhunderts auf dem Gebiet des Landschaftsbildes zu erreichen vermocht hat, und womit er nun über sich selbst bereits auf eine neue Zeit hinausweist: ein Stück Wirklichkeit — dieses nun aber allseitig umschlossen und umfaßt, von einer einheitlichen Bewegung erfüllt, über alles Zufällige hinaus von einer inneren, verstandenen Einheit, ein Abbild des Universums. Von dem Geist der venezianischen Malerei und von dem Pathos ihrer Landschaften ist dabei kaum etwas übrig geblieben.

Aufs merkwürdigste verflicht sich nun die Entwicklung der niederländischen mit der deutschen und römischen Landschaftsmalerei. Coninxloo war, als er das von uns abgebildete Spätwerk schuf, bereits seit einigen Jahren in Amsterdam ansässig, wo er bis zu seinem Tode blieb. Vorher war er lange Jahre in Deutschland gewesen, wo er, der Calvinist, in der niederländischen Emigrantenkolonie Frankenthal im Pfälzischen seine Zuflucht gefunden hatte. Von hier aus ergriffen die Wirkungen seiner Kunst den jungen Elsheimer.

Abb. 22, 24—26

Adam Elsheimer von Frankfurt war ein Schüler des Philipp Uffenbach und durch diesen, der selbst wieder ein Enkelschüler Grünewalds war, mit den größten Zeiten der deutschen Malerei verbunden. Es ist nun schwer, wenn nicht unmöglich, mit einiger Bestimmtheit zu sagen, wieviel von den ersten Eindrücken und Anregungen, die so an ihn herantraten, für seine künstlerische Entwicklung von

dauernder Bedeutung gewesen ist. Man bemerkt in dem einzigen uns erhaltenen Gemälde aus der Jugendzeit des Künstlers, einer Waldlandschaft im Stil des Coninxloo, einen trotz aller Befangenheit freien, phantastischen Zug, wie er dem Niederländer fehlt und auf die Schöpfungen eines Grünewald zurückgehen dürfte, und man wird auch in der Art, wie Elsheimer in der Folge die Eindrücke der römischen Landschaftsmalerei und der römischen Landschaft aufnahm und umdichtete, ein Element finden, durch das diese Bilder als allein der deutschen Kunst angehörend erscheinen: mehr noch vielleicht einem Altdorfer als einem Grünewald nahestehend, von einem eigentümlich phantasievollen Märchenton und von einer natürlichen Empfindung für Stimmung, Licht, Leben der von ihm dargestellten Welt. Alles in jener ruhigen Abklärung des künstlerischen Geistes, die durch die Verbindung mit der römischen Kunst entstanden war.

Wir deuteten bereits an, daß Elsheimer als Landschaftsmaler von den späteren Schöpfungen des Coninxloo ausging. Es wird jedoch noch ein Zweites wahrscheinlich bereits aus dieser Quelle der Frankenthaler Malerschule und sicher aus den Beziehungen des Künstlers zu der gleichzeitigen niederländischen Malerei abzuleiten sein: das Interesse des Malers an Nachtstücken und allerlei damit verbundenen Lichteffekten. Denn auch das gehört nun zu dieser niederländischen Malerei der letzten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts wesentlich hinzu, daß sich unter den Problemen, mit denen diese Maler sich beschäftigen, auch dasjenige der malerischen Darstellung aller möglichen auffallenden Lichterscheinungen und so auch der künstlichen Beleuchtung befand. Auch hierin gibt das 16. Jahrhundert nur eine Systematisierung derjenigen Fragestellungen, die bereits in der Malerei der ausgehenden Spätgotik auftauchen; aber auch nach dieser Seite scheinen die entscheidenden Anregungen wiederum von der venezianischen Malerei gekommen zu sein. Man findet nun das Studium dieser Probleme überall, bei den Historien- ebenso wie bei den Landschafts- und Architekturmalern, und auch in der Theorie spielen diese Fragen eine große Rolle. Es gibt bereits im 16. Jahrhundert Spezialisten auf diesem Gebiet, und man kann bereits von besonderen Bildgattungen und Bildtypen sprechen: des Gewölbebildes mit Kerzen- und Fackelschein, das zumeist, vielleicht in Erinnerung an das berühmte Schulbeispiel der raffaelischen Kunst, mit der Szene der Befreiung Petri ausstaffiert wird, der Landschaft mit brennenden Städten und zumal mit dem brennenden Troja. Alles in einer kleinlichen und trockenen, abgezirkelten und stimmungslosen Ausführung, indem es sich auch hier mehr noch um die verstandesmäßige Demonstration des Problems als um ein freies Schaffen aus der sinnlichen Anschauung handelt. Erst in der Berührung mit der Kunst des Caravaggio gewinnt dieser lehrhafte Manierismus Leben und eine höhere historische Bedeutung.

Auch in Rom fand Elsheimer, als er kurz vor der Jahrhundertwende dorthin übersiedelte, die niederländische Landschaftsmalerei in der Art etwa des Coninxloo zunächst noch als die herrschende Richtung, die sich offenbar der größten Beliebtheit erfreute. Bereits seit mehreren Jahrzehnten waren die beiden aus Antwerpen zugewanderten Brüder, Matthäus, der dann früh gestorben war, und PAUL BRIL, *Abb. 23* in Rom als Fresko- und Tafelmaler tätig, im Fresko an eine speziell römische, von der Raffael-Schule ausgehende Tradition der „Kirchenlandschaft“ anschließend,

ihrem Stil nach jedoch ebenso wie Coninxloo von der Antwerpener Landschaftsmalerei der Mitte des 16. Jahrhunderts ausgehend und doch wohl gleich ihm durch die venezianische Malerei beeinflußt. Im ganzen konnten die Werke des Paul Bril Elsheimer kaum etwas Neues bieten, es sei denn, daß man an jene Darstellungen und Motive aus der römischen Ruinenwelt denkt, die sich an dieser Stelle von selbst ergaben. Auch Elsheimer trat nun unter den Eindruck dieser mächtigen, Architektur und Natur in sich vereinigenden römischen Landschaft, mit der seine Vorgänger doch nur so wenig hatten anfangen können, und indem er nun schon nach seinem Alter — er war ein Jahr nach Rubens geboren und kaum 20jährig, als er nach Rom kam — und nach seiner künstlerischen Vorbildung die auf ihn einströmenden Eindrücke in einer ganz anderen Weise aufzufassen und innerlich zu verarbeiten imstande war als jene älteren Maler, kam dazu die große Bewegung der römischen Barockmalerei, in die er eintrat, und die für ihn ebenso wie für Rubens entscheidend wurde. Die Kunst des Caravaggio und, auf dem besonderen Gebiet der Landschaftsmalerei, die Schöpfungen des Annibale Carracci — in diesem Zusammenhange entsteht der neue Stil Elsheimers.

Aber so hoch man nun auch den Wert der Anregungen einschätzen mag, die dem deutschen Maler aus der großen Kunst des römischen Barocks zuflossen: was er selbst in seinen „römischen" Landschaften schuf, war doch, gerade auch gegenüber den Landschaften des Annibale Carracci, etwas ganz anderes und durchaus Selbständiges. Die dekorativen Absichten der an das Fresko gewöhnten römischen Malerei lagen ihm von vornherein fern. Immer wieder hat er in seinen Schöpfungen das Abgeschlossene und Abgeschiedene der Landschaft, wie in dem Bildchen mit Johannes dem Täufer (Abb. 22), darzustellen gesucht, und bei aller Größe der Auffassung bleiben die Linien weich und still, wie in jenen für ihn besonders bezeichnenden und für seine Einwirkung zumal auf die holländische Malerei besonders wichtigen Landschaften, bei denen eine ruhige, in leiser Bewegung abflutende Diagonale, die alles, Bäume und Architekturen, sich unterordnet, das Bild durchzieht (Abb. 24 und 25). Nicht das kontrastierende Herausheben und das Dominieren bestimmter Einzelformen gegenüber ihrer Umgebung, das nun so leicht den Schein des Theatralischen und der Kulissenmalerei hervorruft, sondern das gleichmäßige Versinken aller Form gegen die Tiefe des Horizonts hin, zu der Tiefe des Lebens, bestimmt den Eindruck dieser Bilder. Das Erste und Letzte für die künstlerische Anschauung aber ist der lichterfüllte Raum, in dem die Massen so stehen, daß Licht und Luft sie zu umfließen und in sie einzudringen scheinen. Es ist hier nicht weiter auszuführen, wie im Zusammenhange der italienischen Barockmalerei das Licht einer der wichtigsten Wirkungsfaktoren innerhalb der Bildkomposition geworden war, wie es in breiten, mächtigen Strömen, mit starken Kontrasten in den Bildraum hineingeleitet wurde — die Kunst des Elsheimer steht auch nach dieser Seite im Zusammenhange derjenigen Bewegung, die seit den letzten Jahrzehnten eine Umwälzung innerhalb der italienischen Kunst hervorgerufen hatte. Nun aber geht doch auch hier die künstlerische Vorstellung eines Elsheimer den umgekehrten Weg, wie ihn die italienische Malerei auch im Zeitalter des Barocks einschlägt: daß nicht die beleuchtete Form, sondern die lichterfüllte Atmosphäre den eigentlichen „Inhalt" des Bildes darstellt, den der Künstler zu gestalten sucht. Auch für

ihn gehören starke Helligkeitskontraste zu den wesentlichsten Mitteln, mit denen der Künstler die räumliche Tiefe zur Anschauung bringt; ohne alles Krasse jedoch, und ohne daß die Farbe, die schön und leuchtend bleibt, vernichtet würde. Das Ruhige und zugleich einheitlich Belebte der Bilderscheinung, bei der alles und jedes seine harte Begrenztheit zu verlieren und sich mit Farbe und Licht zu sättigen scheint, gibt diesen Schöpfungen jene gefühlsmäßige Wärme und jenen stimmungsmäßigen Reiz, den man stets als ihren höchsten Wert empfunden hat. Erst so bekommen nun auch jene Nachtstücke mit Kerzen- und Fackelschein — wozu dann wohl noch das Mondlicht kommt, wie bei den Bildern der Flucht nach Ägypten (Abb. 24) — diejenige überzeugende Wahrheit und den poetischen Gehalt, den die manieristischen Vorgänger und Zeitgenossen des Malers ihren Werken niemals zu geben vermochten, ja, an den sie kaum gedacht hatten. Das Harte, Unvermittelte der Lichterscheinung verschwindet, und es entstehen jene wundervollen Wirkungen, wie auf den beiden von uns abgebildeten Werken (Abb. 24 und 26), wo das Licht in die Dunkelheit ausstrahlt, schwächer werdend, verdämmernd, nochmals aufleuchtend, endlich ganz verschwindend. Die Fähigkeit, die Phantasie des Beschauers anzuregen, ihn den Zusammenhang der Dinge empfinden und ahnen zu lassen, ist in diesen Schöpfungen mit vollem Bewußtsein ausgeübt worden.

Die Kunst des Elsheimer ist vielseitiger, als es nach den hier gegebenen wenigen Beispielen scheinen könnte, und die (ebenfalls kleinfigurige) Historie spielt in seinem Gesamtwerk eine kaum geringere Rolle als die Landschaft. In dieser aber ist seine geschichtliche Stellung begründet. Seine Wirkungen erstrecken sich zunächst auf die römische und römisch-französische Landschaftsmalerei, und das Spätwerk des Paul Bril, das wir abbilden (Abb. 23), mag die Linie der Entwicklung wenigstens andeuten, die von ihm zu einem Claude Lorrain führt. Der so viel ältere Niederländer, dessen Anfänge weit in die Antwerpener Malerei des 16. Jahrhunderts zurückreichen, zeigt sich hier, am Ende seines Lebens, ganz auf den Bahnen der großen, heroischen Landschaft. Es soll nun nicht weiter untersucht werden, wie Reste der alten Manier sich mit dem weichen, malerischen Stil des Elsheimer und einer großzügigen Komposition im Sinne des Annibale Carracci zu einer neuen, vielleicht äußerlichen, doch aber wirkungsvollen und historisch bedeutsamen Einheit verbinden — genug, daß in dieser Mischung der Gegensätze der Einschlag der italienischen, komponierten Landschaft den Ton des Ganzen bestimmt. Die eigentümlichen Bildideen Elsheimers haben ihre Fortsetzung vornehmlich in der holländischen Malerei gefunden. Von den Beziehungen des Rubens zu ihm wird noch zu sprechen sein.

Die vlämische Landschaftsmalerei ist durch Elsheimer im ganzen wenig berührt worden, und man wird die Bildauffassung, die die Antwerpener Kunst um 1600 in den Waldbildern des Coninxloo erreicht hatte, durch das ganze 17. Jahrhundert, modifiziert, aber im Grunde wenig verändert, wiederfinden (Abb. 187). Noch in der großen Landschaft des Jacques d'Arthois (Abb. 196) scheint der von Coninxloo zuerst gebrachte Typus des Waldbildes nachzuklingen. Auch die so reichen und bunten Ideallandschaften des JAN BRUEGHEL und des ROELANT SAVERY bleiben in der Hauptsache bis zuletzt auf dem Boden der Kunst des Coninxloo und der ihm verwandten Maler. Auch diese Künstler suchen, in der Zeit bereits des Rubens,

Abb. 27 und 29

eine Vorstellung von dem unendlichen Reichtum der Welt zu geben — auf ihre Art: die Unendlichkeit des Lebens ist ihnen die Unendlichkeit der Zahl, und der Eindruck der Fülle entsteht ihnen durch die Ausschmückung der Landschaft mit tausend und abertausend Einzelheiten, Tieren, Blumen, Dingen aller Art. Die uralte, naive Vorstellung, wie sie auch der altniederländischen Malerei zugrunde gelegen hatte — der unendlichen Vielfältigkeit des Lebens — scheint wieder aufzuleben, umgebildet jedoch nach demselben Prinzip der künstlich regulierten Vielgliedrigkeit eines zierlich-spielerischen Mechanismus, wie er auch sonst die kleineren Bildgattungen der Antwerpener Malerei in dieser Zeit beherrscht. Die Landschaft mit Tieren, für die man sich wiederum auf den Vorgang jener Bassani beruft, die auch für die von uns erwähnten Stücke mit Lichteffekten das Vorbild gegeben zu haben scheinen, ist dabei am wichtigsten, und man findet in ihr unter dem vielen Unmöglichen, rein nur Lehrbuchmäßigen oder Unfreiwillig-Komischen auch viele hübsche und lustige Einzelzüge und, zumal bei Savery, manches gut und persönlich Gesehene. Nun aber kommt zu diesen Menagerien, wie sie dem Beschauer besonders gern unter dem Titel des Orpheusbildes vorgeführt werden, alles hinzu, was sonst irgendwie merkwürdig, prächtig, glänzend anzusehen ist, geordnet nach bestimmten Systemen und zur Illustration bestimmter Vorstellungen und Begriffe dienend: des Paradieses, der vier Elemente, der vier Jahreszeiten, unter Hinzufügung allegorisch-mythologischer Figuren. Man sieht: es sind wenigstens zum Teil dieselben Vorstellungen, in denen bereits die Malerei der Spätgotik sich bewegt hatte — aber was dort eine naive Anschauung gewesen war, ist nun ein bloßer Begriff. Die Dinge werden unter bestimmten Gesichtspunkten, wenn auch auf eine sehr harmlose Art, klassifiziert und rubriziert und dann mit einer großen Gewandtheit und mit viel Vergnügen aneinander gereiht; aber wie nun kaum anders sein kann, fehlt den so entstehenden Bildern jenes sinnlich-geistige Band, das die mittelalterliche Malerei, ohne sich dessen bewußt zu sein, um die Buntheit des Lebens gewunden hatte und das die neue Malerei bewußt sichtbar zu machen unternahm. Die Bilder zumal des „Sammetbrueghel“ glitzern vor Farbenfreudigkeit, so daß man die „Landschaft“ über diesem kaleidoskopischen Spiel fast ganz vergißt, und auch das Blumenstück ist von ihm in demselben Sinne behandelt worden.

Jan Brueghel war ein Freund des Rubens, und zu seinen schönsten Werken gehören die beiden, die er mit diesem zusammen gemalt hat: das „Paradies“ im Mauritshuis im Haag (Abb. 29) und der „Blumenkranz“ der Münchner Pinakothek (Abb. 74). Und nun ist es namentlich bei dem Münchner Bild sehr merkwürdig und doch auch, trotz aller Bedenken einer dogmatischen Ästhetik, außerordentlich reizvoll zu sehen, wie dieser fein und reich gewirkte Kranz sich aus dem Ganzen herauszulösen und in dem Bilde des Rubens wie in einer anderen Welt zu schweben scheint, ohne sich mit ihr zu berühren, und doch von ihr überall umfangen. Die künstlerische Schöpfung spiegelt den Zustand des künstlerischen Lebens der Zeit und der in ihr wirkenden Kräfte wieder.

Erinnern wir uns, daß wir die Grenze, die das Zeitalter des Manierismus von der Epoche des Rubens trennt und die etwa mit der Jahrhundertwende zusammenfällt,

bereits mehrmals überschritten haben. Um von Elsheimer abzusehen, der mit Rubens zugleich in Rom war und mit dessen Schöpfungen die neue Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts beginnt, so sind der jüngere Francken (Abb. 18), der jüngere Steenwijk (Abb. 17) und Jan Brueghel (Abb. 28 und 29) unter sich und mit Rubens fast gleichaltrig, und ihr Schaffen fällt in dieselben Jahrzehnte, in denen dieser bereits seine glänzendsten Triumphe feierte. Es sind die wichtigsten Vertreter der Antwerpener Kleinmalerei des beginnenden 17. Jahrhunderts, die wir soeben genannt haben — die führenden Spezialisten auf den verschiedenen Gebieten des Genrebildes, der Landschaft, des Architekturstückes, des Stillebens. Ihre Werke bedeuten in allem eine unmittelbare Fortsetzung und die letztmögliche Verfeinerung der von dem ausgehenden 16. Jahrhundert geschaffenen Bildtypen, die letzte, zierlichste Diminutivform des niederländischen Manierismus. Durch die Anwendung eines leichten, sauberen und gefälligen Formelwesens, und indem sie den künstlerischen Geist beschäftigen und unterhalten, ohne einen tieferen Anspruch an ihn zu erheben, befriedigen sie den künstlerischen Spieltrieb der Zeit aufs vollkommenste. Überall werden diese Bilder geschätzt und verlangt, und ein Jan Brueghel erscheint neben Rubens als der Hofmaler der Erzherzöge. Mehr noch: wie Rubens selbst über ihn dachte, ist nach den erhaltenen Zeugnissen nicht zweifelhaft. Welche Enge und welche Weite unmittelbar nebeneinander! Dort kleine, sauber abgegrenzte Gebiete und eine bloße Kunstfertigkeit, ohne eigentliche Entwicklung und ohne das Bedürfnis einer solchen — hier eine schöpferische Leidenschaft, zu immer neuen Zielen vorwärtsdrängend, von dem Gebiet der „großen" Kunst aus in freier Universalität auf alle Gebiete nicht nur des malerischen, sondern des gesamten künstlerischen Schaffens übergreifend. Die vlämische Malerei ist die Malerei des Rubens, und nicht nur die innere Erneuerung der romanistischen Historie, die durch den Sieg der Gegenreformation und der Monarchie das entschiedene Übergewicht in der Malerei der spanischen Niederlande erhalten hatte, ist durch ihn herbeigeführt worden: was auch immer diese geniale Persönlichkeit berührt hat, ist von ihr mit einem neuen Leben erfüllt worden.

Abb. 31—119

Die Anfänge des RUBENS führen uns zurück in die Zeiten der Verwirrung des 16. Jahrhunderts. Der Vater, ein Calvinist, hatte aus Antwerpen flüchten müssen, und der Knabe verbrachte das erste Jahrzehnt seines Lebens auf deutschem Boden. Erst durch den Übertritt der Familie zum Katholizismus und, nach dem Tode des Vaters, durch die Rückkehr der Mutter nach Antwerpen, wurde die Bahn für die spätere Entwicklung des Künstlers frei. Aber nochmals erscheint nun, indem der Knabe sich entschließt, Maler zu werden, alles unsicher: er tritt in die Werkstatt eines Spezialisten auf dem Gebiet der Landschaftsmalerei ein, wo er, wenn auch in modernisierter Form, doch nichts anderes findet, als die alte, phantastische Berg- und Flußlandschaft des 16. Jahrhunderts. Dann aber nimmt sein Schicksal die entscheidende Wendung: bereits sein nächster Lehrer, Adam van Noort, war Historienmaler, einer von den Antwerpener Romanisten, und der letzte, bedeutendste Meister, an den er sich anschloß, war jener Otho van Veen, den wir bereits erwähnten —, der der Hofmaler des Alexander Farnese gewesen war, und der dann später dieselbe Stellung, neben Rubens, am Hof des Erzherzogs Albrecht und der Infantin Isabella erhielt, einer der angesehensten Künstlergelehrten der Zeit. Sein

Leben — er gehörte einer vornehmen holländischen Familie an, die während des Krieges ihres katholischen Glaubens wegen nach den südlichen Niederlanden geflüchtet war — erinnert an jenen, in dieser Zeit so häufigen, gewaltsamen Austausch der künstlerischen Kräfte des Südens und des Nordens, der sich zumeist in umgekehrter Richtung vollzog und durch den die Konsolidierung der vlämischen ebenso wie der holländischen Malerei so wesentlich gefördert wurde. In Rom bei Federigo Zuccaro, dem führenden Meister und Theoretiker des römischen Manierismus, gebildet, lange Jahre hindurch in Italien tätig, vertrat er gegenüber der Richtung des bereits wesentlich älteren Martin de Vos eine schonsehr viel schwerer zu bestimmende, kompliziertere Nüance des Antwerpener Romanismus, und der correggieske Einschlag gibt dem von uns abgebildeten, relativ frühen Werk (Abb. 30) eine besondere Note und eine, wenn auch etwas schwächliche, Anmut. Der Eindruck, den seine Kunst auf den jungen Rubens gemacht hat, scheint bedeutend gewesen zu sein, und noch das bereits in Rom gemalte Bild der Beweinung Christi (Abb. 31) zeigt diesen in engem Zusammenhang mit Otho van Veen. Der notwendige Abschluß aber dieser Entwicklung, die so rasch von jenen unruhig bewegten Anfängen und von der Beschränktheit eines provinzialen Spezialistentums zu derjenigen Höhe emporführt, von der aus ein freier Überblick über das gesamte Schaffen der Zeit möglich war, lag in der italienischen Reise, die der kaum 23jährige Künstler im Jahre 1600 antrat.

Mit einer ganz neuen Freiheit, wie keiner seiner Vorgänger sie hatte besitzen können, trat Rubens nunmehr der italienischen Malerei gegenüber. Es war für ihn nicht mehr nötig, die Schule der Zeichnung und der Malerei, durch die jene hatten hindurchgehen müssen, in demselben unfreien Sinne nochmals durchzumachen — was jene sich mühsam hatten aneignen müssen, war ihm längst geläufig. Auch er ging zuerst nach Venedig, und es scheint, daß auch ihn die Werke des Tintoretto in besonderem Maße gefesselt und angeregt haben. Aber von vornherein war doch entschieden, daß er sich nicht einseitig und mit irgendwelcher Ausschließlichkeit an eine der älteren Schulen oder an einen der älteren Meister anschließen konnte. Er kennt und bewundert sie alle, und Zeichnungen und Kopien, endlich die Spuren in den von ihm selbst geschaffenen Werken zeigen aufs deutlichste, mit welchem Eifer und mit welcher Hingebung er sie alle, einen Leonardo ebenso wie einen Tizian, einen Raffael ebenso wie einen Michelangelo, studiert hat. Von der größten Bedeutung ist ihm die Antike, und auch das muß erwähnt werden, welchen starken Eindruck zumal die genuesische Palastarchitektur auf den Maler machte, der durch den großen, fürstlichen Zug seines Wesens immer wieder auch auf dieses Gebiet des künstlerischen Schaffens geführt wurde. Aber nun ist nicht nur das neu, wie die Gegensätze innerhalb der italienischen Malerei der Hochrenaissance, über die ein Frans Floris und Martin de Vos nicht hinausgekommen waren, Rubens nicht mehr binden und wie sich alles für ihn einem großen Gesamtbild unterordnet — er sieht in der italienischen Kunst das, was die älteren Romanisten nicht zu erfassen vermocht hatten: die freie Schönheit und Größe und das sinnliche Leben der künstlerischen Erscheinung, und indem er zeichnet und kopiert und studiert, sucht er eben diesen Eindruck — daß die Dinge ihm lebendig geworden sind — festzuhalten. Ihr Leben steigert sich unter seinen Händen. Er sieht nach dem Michel-

angelo des Frans Floris den wahren Michelangelo und nach dem Tintoretto des Martin de Vos diesen selbst, und er kann versuchen, aus der Stimmung eines freien Enthusiasmus heraus das Schaffensgefühl der italienischen und der antiken Kunst nachzuleben und den belebenden Odem, der von ihr ausströmt, dem eigenen Schaffen mitzuteilen.

Nun aber verbindet sich mit den Eindrücken, die ihm nach all den Mißverständnissen und Entstellungen der Romanisten die originale Kunst der Renaissance und der Antike gaben, die überraschende Erkenntnis, daß eine neue italienische Malerei entstanden war, die, von allem Bisherigen durchaus unterschieden, gegenüber jener großen, aber doch bereits der Vergangenheit angehörenden Malerei der Renaissance einen lebendigen Gegenwartswert besaß. Die Schöpfung der Barockmalerei durch die Carracci und Caravaggio wurde, wie bereits für Elsheimer, so nunmehr auch für Rubens entscheidend. Um nur mit einigen wenigen Zügen an das Wesen dieser neuen Malerei zu erinnern, durch die der Manierismus des 16. Jahrhunderts überwunden und die Grundlagen für die gesamte abendländische Malerei des 17. Jahrhunderts geschaffen wurden, so war das Erste das Bedürfnis nach einer möglichst unmittelbaren sinnlichen Nähe und nach einer möglichst starken gefühlsmäßigen Belebung des Bildes. Die Wirklichkeit tritt aufs neue auch in das Altarbild ein, und indem nun alles auf den sinnlichen Eindruck gestellt wird, sucht der Maler den Beschauer mit allen Mitteln zu ergreifen und zu erschüttern. Ungeheure Formen und ungeheure Massen, in einer gesteigerten, leidenschaftlichen Bewegung, auf tiefem, dunklem Grund, mit starkem und jähem, gewaltsam zerrissenen Wechsel von Licht und Schatten. Aufs bewußteste sind auch diese Bilder „komponiert" und ausgewogen, immer doch auf den Augenschein hin und so, daß der Schein des Unkomponierten und die im Augenblick und unwiderstehlich hinreißende Wirkung des Ganzen, der ins Mächtige und Übermächtige gesteigerte Totaleindruck die Bildrechnung bestimmen. Der starke Wirklichkeits- und Stimmungsgehalt, die freie Anordnung des Ganzen, das Tiefe und Gesättigte und zugleich außerordentlich Kontrastreiche der farbigen und der Lichterscheinung geben diesen Schöpfungen der neuen Malerei des römischen Barocks ihr unterscheidendes Gepräge gegenüber den Werken der Manieristen. In einer Art, die jene nicht gekannt hatten, sind diese Bilder „gesehen" und „gemalt". Zugleich entsteht — und die Kunst des Annibale Carracci und des Caravaggio zeigt diesen Zusammenhang bereits aufs deutlichste — für den Historienmaler die Möglichkeit und selbst Notwendigkeit einer freien Universalität, wie sie für die Manieristen des 16. Jahrhunderts, nach der Einseitigkeit ihrer Problemstellung, nicht bestanden hatte. Es entsteht aufs neue für den Maler die Aufgabe, das Ganze des Lebens zu umfassen. Wie weit geht nun doch diese Malerei mit ihrem starken „Realismus" und mit ihrer leidenschaftlichen Betonung des seelischen Inhalts und der sinnlich-gefühlsmäßigen Wirkung des Kunstwerks nicht nur über den Manierismus des 16. Jahrhunderts, sondern auch über die Renaissance hinaus! Aber was nun wohl als ein „Gegensatz" erscheint, ist zunächst und nach dem Bewußtsein der Zeit selbst doch nur die Vollendung dessen, was die Renaissance begonnen hatte. Nach den historischen Zusammenhängen, auf die hier nicht weiter einzugehen ist, und nach ihrer ganzen Gesinnung schließt die Malerei des Barocks an die Kunst des Tizian an, die sie zu erneuern und in ihren Wirkungsmöglichkeiten noch zu steigern unternahm.

Es war nun für Rubens, indem er über seine Vorgänger hinauszukommen strebte, von vornherein gegeben, daß er die Prinzipien dieser neuen römischen Barockmalerei sich anzueignen suchen mußte — der Gegensatz auch der national-vlämischen und -holländischen Malerei gegenüber dem Romanismus des 16. Jahrhunderts ist zunächst kein anderer, als der allgemeine Gegensatz der in Rom entstandenen Kunst des Barocks gegenüber derjenigen des Manierismus, der doch ebenfalls eine allgemeine Erscheinung des abendländischen Kunstlebens gewesen war. Und die Rückkehr von der durch ihre Nachfolger und Nachahmer entstellten Renaissance zu der wahren Renaissance und vornehmlich zu der Kunst des Tizian kann bis zu einem gewissen Grade als das Thema, wie für die Carracci und Caravaggio, so auch für einen Rubens und Rembrandt gelten — hier wie dort entstand auf diesem Wege eine ganz neue Kunst. Es ist nun, soweit eine solche Unterscheidung überhaupt möglich ist, gewiß richtig, anzunehmen, daß unter den Führern der römischen Barockmalerei die Carracci mit ihrer mehr gemäßigten Auffassung des neuen „Realismus" dem Schüler des Otho van Veen im allgemeinen, wenn nicht näherstanden, so doch verständlicher und faßbarer waren als die Erscheinung des Caravaggio, der mit seiner energischen und einseitigen, bewußt revolutionären Durchführung der neuen Ideen des Zeitalters einen Anspruch an die Vorurteilslosigkeit und Vorstellungsfähigkeit des Künstlers, der seinem Beispiel zu folgen unternahm, stellte — einen Anspruch, auf den auch ein Rubens bei aller Bewunderung, die er ihm entgegenbrachte, zunächst weder vollständig eingehen konnte noch wollte. Die Wirkungen aber, die von der Berührung mit dieser genialen, auch den Carracci weit überlegenen Persönlichkeit ausgingen und die doch auch schon in dieser Zeit hervorzutreten begannen, waren eben dadurch, daß eine vollständige Auflösung der damit gegebenen Fragen zunächst unmöglich war, vielleicht nur umso tiefer und nachhaltiger. Sie traten mit der zeitlichen Entfernung von den ersten maßgebenden Eindrücken, die Rubens in Rom selbst empfangen hatte, immer stärker hervor, und man wird danach, trotz jener Einschränkungen, in einem weiteren Sinne sagen dürfen, daß unter der unendlichen, allseitig belebenden Fülle der Eindrücke, die dem Künstler in Italien zuströmten, die Berührung mit Caravaggio für ihn am wichtigsten war, von einer epochemachenden Bedeutung.

Es fehlt nun viel, daß Rubens bereits in Italien zu einer wirklichen Ausgleichung der Gegensätze und zu einem freien, persönlichen Stil gelangt wäre. Man wird das Meiste, was er in dieser Zeit gemalt hat, fremdartig, ohne den Schwung und die innere Einheit seiner späteren Werke finden, vielfach leer und erzwungen im Ausdruck, trocken und mühsam in Form und Farbe. Der Fortschritt von den früheren zu den späteren Werken ist unverkennbar, aber die auffälligsten Unterschiede zumal in der malerischen Behandlung des Vorwurfs stehen gerade auch in den letzten Schöpfungen dieser Zeit unmittelbar nebeneinander. Wieviel Manieriertes in Gesten und Ausdruck enthält doch noch die Darstellung der Beweinung Christi (Abb. 31), die am Anfang des römischen Aufenthaltes, noch halb unter dem Einfluß des Otho van Veen, entstand, und wie unsicher und unmöglich ist die Zeichnung des Körpers Christi! Bereits hier erkennt man das Streben nach einer gedrängteren Behandlung der Massen, nach einer dramatischen Steigerung des Vorgangs und nach einer Belebung und Zusammenfassung des Ganzen durch die Lichtführung — aber

um wieviel geschlossener ist nun doch bereits, trotz aller auch hier sichtbaren Schwächen, der Altar der Beschneidung Christi (Abb. 32), der an das Ende der italienischen Zeit gehört! Der Einfluß des Caravaggio tritt deutlich hervor, und mit seiner wenn auch gezwungenen, so doch schwungvollen und energischen Auffassung und mit seinen tiefen und kräftigen Farben wird dieses Werk den Leser vielleicht am ehesten an die spätere Kunst des Rubens erinnern. Dann aber folgt in zeitlich unmittelbarster Nähe das große, dreigeteilte Altarwerk von S. Maria in Vallicella (Abb. 33): von einer Gehaltenheit der Auffassung und von einem Ernst und einer Festigkeit der Durchführung, die zumal gegenüber dem Durchschnitt der römischen Barockmalerei nicht verfehlen einen starken Eindruck zu machen, aber doch auch ohne rechtes Leben, von einer auffälligen Schwerflüssigkeit und selbst Ungeschicklichkeit der Komposition, das Ganze hart in der Farbe, mit kalt schillernden Gewändern, in denen der Stil der Antwerpener Malerei der Zeit des Martin de Vos und Otho van Veen aufs deutlichste nachwirkt. Die beiden Pole, zwischen denen die Kunst des Rubens auch noch in den ersten Jahren nach seiner Heimkehr sich bewegt — der eigentümlich-niederländischen Tradition und der Kunst des Caravaggio — treten einander gegenüber.

Erst nach der Rückkehr nach Antwerpen, zu der sich Rubens nach achtjähriger Tätigkeit im Dienst des Herzogs von Mantua entschloß, beginnt die Reihe derjenigen Schöpfungen, ohne die wir die Kunst des Rubens nicht mehr zu denken vermögen. Die verschiedensten Gründe treffen zusammen, um das gesteigerte Lebensgefühl hervorzurufen, das gleich aus den ersten Werken dieser Zeit spricht: die Berührung mit dem heimatlichen Boden und die innere Reife der Persönlichkeit, das Bewußtsein, innerlich vorwärtsgekommen zu sein und ganz neue Machtmittel in den Händen zu haben, die Zuteilung bedeutendster Aufträge aus dem Gebiet der großen kirchlichen Malerei, die Vermählung mit Isabella Brant und die Ernennung zum Hofmaler der Erzherzöge, endlich der Abschluß des Krieges durch den zwölfjährigen Waffenstillstand, der dem so furchtbar heimgesuchten Land endlich Frieden und Ruhe brachte. Es war ein „Zufall", wenn man will, wie die Geschicke des Einzelnen sich mit denen der Nation berührten und verbanden. Aber nun gibt es diesem voll empfindenden Menschen erst seine ganze Größe, wie er mit seinem Leben in demjenigen der Nation aufgeht und aus dem allgemeinen Gefühl der Befreiung heraus seine schöpferische Stimmung nährt und steigert. Die Werke, die so entstehen, scheinen aus dem Geist nicht nur der Persönlichkeit, sondern der Nation selbst hervorzugehen, und die Geschichte der vlämischen Nation als einer Macht des geistigen Lebens beginnt in dem Moment, wo Rubens die Arbeit an seinen ersten großen Antwerpener Altären in Angriff nimmt.

Das Ende der Epoche des Romanismus und der inneren Unfreiheit der niederländischen Malerei ist mit diesem neuen Sieg der „römischen" Kunst — denn als ein solcher erscheinen jene Altäre in der Geschichte der Antwerpener Malerei — entschieden. Die Nachahmung der Renaissance durch die Romanisten des 16. Jahrhunderts hat ihren Wert und ihre historische Bedeutung allein darin, daß durch sie die Rezeption der Kunst des römischen Barocks vorbereitet und ermöglicht wurde. Nicht als ob jener Gegensatz erloschen wäre, von dem wir sprachen: das Selbstbildnis des Malers mit Isabella Brant (Abb. 34) steht mit seiner prachtvoll reichen

und liebevoll durchgebildeten, metallisch glänzenden Farbigkeit zu den gleichzeitigen Altären in demselben ausschließenden Verhältnis, wie wir es bereits bei den letzten Werken der italienischen Zeit des Rubens (Abb. 33 und 32) gefunden haben; nur daß jetzt alles durchaus empfunden und von jener sofort gewinnenden, ebenso chevaleresken wie unbefangenen Auffassung des Ganzen getragen ist, in der ein wahres Glücksgefühl und eine innere Herzlichkeit, ohne alle Sentimentalität, ihren lebendigsten Ausdruck zu finden scheinen. Wir werden dieser „vlämischen" Richtung in der Malerei des Rubens auch weiterhin begegnen. Die großen Altäre aber sind im Stil der römischen Barockmalerei gedacht — mit einer freien Genialität, bei der von einer bloßen Nachahmung nicht gesprochen werden kann, und mit einer ganz persönlichen Kraft der inneren Umdeutung, Belebung und Zusammenfassung der einzelnen Formelemente und Wirkungsabsichten der fremden Kunst, so daß nun etwas ganz Eigenes, wiederum allein dem Geist der vlämischen Malerei Gemäßes entsteht.

Auch Rubens behielt jetzt und in der Folge, ebenso wie seine unmittelbaren Vorgänger, die alte gotische Form des Flügelaltars bei: mit einer vollständigen Umbildung und Vereinfachung des architektonischen Aufbaues im Sinne der Renaissance und des Barocks, mit breiten, mächtigen Flächen für die Gemälde, die nunmehr durchaus dominieren, mit einer bewußten und gloriosen Steigerung, sei es durch die Zusammenfassung oder durch die Kontrastierung der einzelnen Teile des Ganzen — jene bei dem Altar der Kreuzaufrichtung (Abb. 36), diese bei dem der Kreuzabnahme (Abb. 37) angewandt. Der ursprüngliche Aufbau dieser Altäre ist hier wie auch sonst zerstört worden, und nun muß man zumal den Altar der Kreuzaufrichtung sich in seiner einstigen Aufstellung zu vergegenwärtigen suchen: als Hochaltar in dem Chor einer (später abgebrochenen) gotischen Kirche, über einem hohen Treppenbau aufragend, der Aufbau selbst nach der alten Art in Predella, Schrein und Aufsatz gegliedert. Dann die Malereien des Schreins, wie sie heute in der Kathedrale zu sehen sind: links die klagenden Frauen mit Johannes und Maria vor derselben dunklen Felswand, die den Hintergrund der Hauptszene bildet, rechts vor fahlem Himmel, kühn zur Seite geschoben, die Reitergruppe des römischen Hauptmanns, für deren Auffassung das (in der Komposition natürlich ganz andere) Gemälde des hl. Georg (Abb. 35) einen ungefähren Anhalt geben mag — alles auf einander bezogen und auch das Mittelbild ohne die Flügel kaum verständlich, durch deren Hinzufügung das, was nun wohl brutal erscheint, erst seine ganze Großartigkeit und die ungeheure Gewalt und Einheitlichkeit der Bewegung erhält. Endlich: die Bewegung und der Blick Christi führten auf die Halbfigur Gottvaters, die in dem Aufsatz des Altarwerkes dargestellt war — und alles das zusammen ergibt nun erst eine annähernde Vorstellung von dieser nach den allgemeinen Prinzipien des römischen Barocks vollzogenen, rauschenden Erneuerung der gotischen Altarform. Das Ganze ein glänzendes Wahrzeichen der Ecclesia triumphans.

Die Bewegung der Massen ist in diesen Altären einheitlicher, zusammengefaßter und zugleich leidenschaftlicher als in der italienischen Malerei auch des Barocks. Die einzelne Figur ordnet sich mehr dem Zusammenhang des Ganzen unter, und dieser erscheint elementarer gefaßt und in seiner stimmungsmäßigen Gewalt stärker herausgebildet, als es dort der Fall ist. Auch hier die herkulischen Gestalten des

Barocks — mit jener von innen her quellenden Steigerung der Form, von der noch zu sprechen sein wird —, vor dunklem Grund mächtig hervortretend. Überall der stärkste Kraftaufwand und ein voller, leidenschaftlicher Ton — aber doch wenig Gesten, das Ganze dicht geballt, und selbst in der Kreuzaufrichtung ein tiefes und großartiges, aber verhaltenes Pathos. In einer ganz anderen Art, als in der italienischen Kunst, greift die Bewegung der einzelnen Figuren ineinander: es verwächst dadurch alles zu einer unlöslichen Einheit, zu ungeheuren, lebenerfüllten Massen von in sich geschlossener, hier mächtig aufwogender, dort schwer lastender Bewegung. Wie auffällig und von aller Tradition abweichend erscheint doch bei der Darstellung der Kreuzabnahme die Bergwand hinter den Gruppen des Mittelbildes und des linken Flügels! Das Ganze bekommt dadurch die dumpfe Resonanz, die Geschlossenheit und die Kraft der Kontraste, die der Künstler erreichen will: als ob die Erde sich zu heben beginnt und die Muskelgebirge jener Riesengestalten, von denen die Erscheinung Christi emporgetragen wird, sich aus ihr emportürmen, von dem Dunkel dem Licht entgegen, mit jähem Auseinanderfahren der Bewegung zu beiden Seiten des Altars und mit dem wundervollen Kontrast, der für den Beschauer den Eindruck in das dumpfe Gefühl eines ungeheuren Erlebnisses ausklingen läßt, in der ruhig-großartigen Gruppe Johannis und Mariä. Über allem die Gestalt Christi, in dem die bis dahin gebundene Bewegung sich zu lösen und mit einer sieghaften Gewalt emporzustreben scheint, mit jenem schmerzlichen Pathos, das nach dieser Vorbereitung von einer ergreifenden Wahrheit und Notwendigkeit erscheint. Das Titanische der Kreuzaufrichtung, bei der nur das Ungeheuerste der Phantasie des Malers zu genügen und das Leben der Massen aus den Urgründen alles Seins aufzusteigen scheint, fehlt der Darstellung der Kreuzabnahme, die, wenig später entstanden, doch bereits eine bewußte Mäßigung der Formensprache erkennen läßt, und bei der die Geschlossenheit der Komposition, unter Abtrennung der Flügel von dem Mittelbild, aufs höchste gesteigert ist. Die Darstellung wirkt nun vielleicht gegenüber jener anderen kühler, aber die Wucht, mit der die Einzelmotive in den Zusammenhang des Ganzen eingeschmiedet sind, ist noch größer geworden. Der Ausdruck des Affekts ist noch stärker eingeschränkt als bei der Kreuzaufrichtung und ganz in den Aufbau der physischen Massen einbezogen, so daß das seelische Leben mit dem Leben der Materie zu verschmelzen, mit ihm eins zu werden scheint. Aber welches ungeheure Pathos enthält nun bereits die eine Figur des Johannes mit ihrer an sich vollkommen indifferenten Bewegung allein durch das Lebensgefühl, das sich in ihr ausspricht und das in seiner leidenschaftbetonten Kraft den eigentlichen Inhalt der künstlerischen Schöpfung bildet.

Auch die einzelne Ausdrucksfigur (Abb. 38 und 39) wird in diesem Sinne behandelt: mit jenen vollen, schweren und gedrängten Formen, die von innerem Leben zu schwellen scheinen und bei denen die seelische Erregung, die sich in dem Blick des Auges entlädt, den ganzen Körper zu durchziehen scheint. Der Zusammenhang mit der italienischen Kunst liegt auch hier offen zutage — aber auch bei dem hl. Hieronymus, der so ganz im Sinne eines Tizian und Agostino Carracci gedacht erscheint, wird deutlich, wie so ganz die Ausdrucksbewegung nach innen gezogen und in eine innere Energie umgewandelt ist, die diesen mächtigen Körper zu erfüllen und in ihm emporzudrängen scheint. Bezeichnender noch die gepreßte,

ganz und gar zusammengenommene Haltung des hl. Sebastian, wo nun auf alle Gesten verzichtet ist und der gewaltsam verhaltene Affekt die Form fast zu sprengen scheint. Der Nachdruck liegt niemals auf der Bewegung der Extremitäten, sondern auf der Drehung und Biegung des Rumpfes und auf dem Hervorwölben mächtiger Flächen, auf dem Verquollenen und von innen her Gespannten der Form. Wie weit entfernen sich nun diese Figuren nach ihrer Bildung und Bewegung von dem antikisierenden Ideal, das auch in der italienischen Malerei des Barocks, als dieser Kunst natürlich, stets erkennbar bleibt! In einem großen Zuge ringt sich eine tief und leidenschaftlich empfundene Bewegung durch diese Gestalten hindurch, langsam und mühsam, aber mit einer unwiderstehlichen Gewalt. Ein heroisch-pathetischer Ton bestimmt den Charakter dieser Werke, und es gibt diesen ersten Jahren nach der Heimkehr des Künstlers ihre Signatur, daß die großen Passionsaltäre an Bedeutung allem übrigen voranstehen.

Es war für Rubens von einem unschätzbaren Wert, daß ihm neben der Welt der kirchlichen Historien das Reich der antiken Mythologie jederzeit offen stand. Das Bewußtsein, in dem schönen, vollen Klang des Lebens aufgehen und aus der frei waltenden Phantasie heraus eine Welt von Gestalten schaffen zu dürfen, in denen das Menschentum der Antike zu erwachen schien, gewährte ihm die unentbehrliche Ergänzung zu jenen formal und inhaltlich so ganz anderen Aufgaben, wie er sie in seinen großen Altären zu bewältigen hatte. Auch auf diesem Gebiet klingen in den ersten Jahren der Antwerpener Zeit des Rubens Töne an, von einer ernsten Gehaltenheit, wie man sie hier kaum erwartet, und das Bild der Kallisto (Abb. 45) enthält in der Wahl des dargestellten Moments und in der psychologischen Vertiefung des Themas Züge, die in dieser Art bei den Mythologien des Künstlers kaum wiederkehren. Das Bacchantische fehlt den Schöpfungen dieser Zeit durchaus, auch da, wo der Inhalt die künstlerische Phantasie nach dieser Richtung zu führen scheint. Das Maß der dargestellten Handlung ist im allgemeinen zunächst gering, und die Wiederholung bestimmter von dem Künstler besonders genossener Typen weiblicher Schönheit, wie jenes tizianischen Rückenaktes (Abb. 41, 42, 43), verbindet sich mit einer vielfach noch formelhaften und schweren, statuarischen Behandlung der einzelnen Gestalten, sodaß das Bild wohl auch durch die Zusammenfügung solcher kontrastierenden Einzelmotive zu entstehen scheint — immer doch auf eine durchaus empfundene Art, mit einer unvergleichlichen Mischung einer gewissen Kühle mit einer vollen Sinnlichkeit. Das Bild der vier Weltteile (Abb. 44) enthält vielleicht die vollkommenste und bezeichnendste Vereinigung aller derjenigen Züge, in denen das Wesen und der Vorzug der mythologischen Darstellungen dieser Zeit liegt: es ist ohne Handlung und doch voll Leben, von einem gedrängten Reichtum der Gestalten, in denen der statuarische Charakter zum Teil deutlich anklingt, und doch frei und ungezwungen in der Disposition, von jener ebensowohl abstrakten wie frischen und leuchtenden Schönheit der Farbe, die zu dem Eindruck dieser Schöpfungen so wesentlich hinzugehört.

Es war nicht die letzte Bedeutung, die diese mythologischen Darstellungen für Rubens hatten, daß es ihm in ihnen möglich wurde, an der Erscheinung des nackten Körpers ein Farbenspiel von einer Feinheit und einer Eigenart der Töne zu entwickeln, wie es ihm in dem auf das Vorbild der römischen Barockmalerei hin

orientierten Altarbild nicht oder doch nur in beschränktestem Maße möglich war. Bereits die Figur des heiligen Sebastian, die wir erwähnten (Abb. 38), erhält ihr Leben vor allem auch durch jenen Wechsel der Töne des Inkarnats, bei dem der bräunliche, in sich selbst bereits stark variierende Gesamtton bläulich-grünliche Halbschatten in sich aufnimmt und das Dunkel an den Rändern in brennendem Rot aufleuchtet. Alles düster und schwer, von einer ungemeinen Festigkeit der Malerei und durch das eigentümliche Aufglühen dieser im ganzen doch kühlen Materie von jener inneren Gespanntheit und gewaltsam zurückgedrängten Lebensfülle, die für den Gesamtcharakter dieser Schöpfungen bezeichnend ist. Von hier aus entwickelt sich nun bei den mythologischen Darstellungen jene besondere Auffassung der farbigen Erscheinung des Bildes, mit der Rubens sich bewußt von dem Stil des barocken Altarbildes entfernt. Lichte rosige (oder bei der männlichen Figur bräunliche) Töne mit leichten blaugrauen Halbschatten und roten Reflexen in den Schattentiefen, das Ganze möglichst hell und glatt, von einer feinen, delikaten Art, kühl in der Gesamthaltung — so etwa erneuert sich in einer sehr reizvollen Umbildung die Farbenfreudigkeit jener niederländischen Richtung, die wir, trocken und hart, bereits in dem römischen Altarwerk (Abb. 33) und mit einem schweren metallischen Glanz in dem Doppelbildnis des Künstlers mit seiner Gattin (Abb. 34) fanden. Die Annäherung an den Stil der Antwerpener Feinmalerei ist unleugbar, und man wird auch bei einem Rubens fragen dürfen, ob und wieweit diese bewußte Abwandlung seines Stils zugleich als eine freie Annäherung an das feine und reiche Farbemail eines Quinten Massys gedeutet werden darf. Aber nun gibt Rubens auch nach dieser Seite seiner Verbindung mit der nationalen, auf einem besonderen Farbenempfinden beruhenden Malerei etwas ganz Neues und Eigenes. Es ist nicht möglich, bei diesen Bildern von einer realistischen Beobachtung und Wiedergabe der Reflexe und Spiegelungen, wie sie in der Wirklichkeit eintreten, zu sprechen, und die schematische Farbenfolge bei der Behandlung des Inkarnats ergibt zusammen mit der unstofflichen Glätte der Erscheinung für das Ganze vielmehr eine entschiedene Wirklichkeitsferne. Aber daß der freie Farbenreichtum der Natur auch auf die menschliche Erscheinung übertragen wird, bewirkt, daß sie in einer von aller älteren und gleichzeitigen Malerei prinzipiell unterschiedenen Weise in den allgemeinen Zusammenhang der Erscheinungswelt einbezogen wird. Zumal kleinere und ganz eigenhändige Schöpfungen wie das Berliner Andromeda-Bild (Abb. 52), zeigen die besondere Farbigkeit dieser Gemälde von einem ganz ungemeinen Reiz. Ganz zart und ganz duftig in der Modellierung, mit rosigen Tönen, die in einem kühlen, bläulich-grünlichen Schimmer, der über das Ganze hinspielt, gebadet scheinen, mit dünnem, leicht lasierendem Farbauftrag, von einer glasigen Durchsichtigkeit — so gibt dieses Bild den stärksten Gegensatz zu den großen Altären, von denen wir ausgegangen waren. Nicht weniger fern jedoch, bei scheinbarer Ähnlichkeit, steht es den gleichzeitigen Schöpfungen der Antwerpener Feinmalerei aus dem Kreise des Jan Brueghel: auch hier sieht Rubens das Ganze des Bildes, wo jene nur die Einzelheiten sehen, und er entfaltet in einer freien phantasievollen Weise den Reichtum atmosphärischer Töne, wo jene nur ein Farbenmosaik ohne höhere Einheit zu geben vermocht hatten.

Es war nicht möglich und lag auch niemals in der Absicht des Rubens, diese Art

der malerischen Behandlung, die ihm für bestimmte Stoffe den glücklichsten Ausdruck zu gewähren schien, auf das gesamte Gebiet seiner Malerei zu übertragen. Immerhin bleibt die Liebe, mit der er, immer noch in einer äußeren und inneren Verbindung mit der älteren Malerei der Zeit des Massys stehend, der farbigen Erscheinung des Bildes einen feinen gleichmäßigen Schmelz zu geben sucht, für ihn bis zuletzt charakteristisch, zumal auch gegenüber der Kunst des Anton van Dyck, der, einer späteren Generation angehörend, diesen Reiz nicht mehr empfunden hat und nur mehr die pastose Malerei des eigentlichen Barockstils kennt. Aber so lebendig und reich nun auch die Mischung der Gegensätze in der Kunst des Rubens erscheint: daß die Rückbildung zu dem Stil der älteren Antwerpener Malerei diejenigen Gefahren in sich schloß, denen ein Martin de Vos erlegen war, ist auch bei Rubens nicht zu verkennen. Der Thomasaltar, dessen Mittelbild (Abb. 40) in diesem Sinne behandelt ist, zeigt Rubens in der Tat auf dem Wege jenes Künstlers: bei aller auch hier sichtbaren Kraft und Gesundheit doch leere, akademische Formen und glatte Farben, die nur zu genau mit der banalen Auffassung des Themas übereinzustimmen scheinen. Um dieselbe Zeit, in der dieses Bild gemalt ist, beginnt jedoch auch bereits die Gegenbewegung einzusetzen, die auf eine inhalt- und kontrastreichere Auffassung des Bildes hindrängt und eine erneute enge Verbindung des Rubens mit der römischen Barockmalerei herbeiführt.

Unter den Bildern des Jahres 1614, die Rubens ausnahmsweise mit seinem vollen Namen und mit der Jahreszahl bezeichnet hat, ragt das Wiener Gemälde der Beweinung Christi (Abb. 49) besonders hervor. Von einem ungewohnt kleinen Format und von einer miniaturartigen Sorgfalt der Ausführung, zeigt das Werk den Künstler in der Auffassung des Stoffes auf völlig neuen Bahnen — nicht nur gegenüber dem Thomasaltar, wo der Fortschritt dann freilich am deutlichsten ist, sondern auch gegenüber der großen Darstellung der Kreuzabnahme (Abb. 37). Ein sehr auffälliger Realismus, vor allem in der Erscheinung Christi, bei dem neben dem brutalen Motiv die Durchbildung der Einzelformen beachtet werden möge, aber auch in der Figur des Johannes, bei dem ebenso wie bei den trauernden Frauen das Verwahrloste der äußeren Erscheinung stark betont ist — das lebhafte physiognomische Interesse und die Steigerung und Differenzierung des seelischen Ausdrucks — damit zusammenhängend die absichtlich gelockerte Komposition, bei der das Isolierte, Verlorene der Figuren der rechten Seite des Bildes hervorgehoben sei — in alledem ist das Bild von den älteren Schöpfungen des Künstlers durchaus unterschieden. Die Figuren verschwinden zum Teil in der dunklen Tiefe des Höhlenhintergrundes, und während so mit allen Mitteln eine innere Auflösung der Gruppe erstrebt ist, wird das reiche und interessante Spiel des Helldunkels zumal bei der Magdalenenfigur mit größter Feinheit behandelt und die stoffliche Weichheit des Körpers Christi mit einer unerhörten Freiheit wiedergegeben. Wo man auch hinsieht, neue Probleme — von denen man doch wohl urteilen wird, daß sie von der naturhaften Einheit der Kunst des Rubens und von seinem Drang, sich ins Große und Weite auszuleben, weit abführen: ihre Bedeutung für die Vertiefung und innere Bereicherung der Persönlichkeit wird deshalb nur umso höher einzuschätzen sein.

Der Name des Caravaggio wird sich dem Leser nun vielleicht bereits an dieser Stelle aufdrängen, und indem es unentschieden bleiben mag, ob die, wie es scheint,

sonst schwer zu erklärende Wendung, die die Kunst des Rubens in dem Wiener Bild nimmt, durch diesen Hinweis erklärt werden kann, so ist nun sicher, daß in derselben oder einer wenig späteren Zeit die Kunst des Caravaggio aufs neue an Rubens herantrat. Wir wissen nicht, ob der Künstler eine von ihm selbst gefertigte Kopie des großen Altars der Grablegung Christi von Caravaggio besaß oder ob er eine solche von anderer Seite erhielt — genug, daß in eben diesen Jahren jene bedeutend verkleinerte und im einzelnen sehr freie Wiederholung des Altars entstand, die sich heute in der Liechtensteingalerie befindet (Abb. 50). Der sehr lehrreiche Vergleich mit dem Original kann nun nicht im einzelnen durchgeführt werden: wie alle lauten Gesten fortgelassen sind, wie die Rhythmik in der Anordnung der Figuren zerstört und eine frei bewegte, im Umriß jedoch völlig geschlossene Gruppierung an ihre Stelle getreten ist, wie der italienische Begriff der „Gestalt", der nun doch auch bei einem Caravaggio so entschieden festgehalten wird, durch die Verstärkung der Ausdruckswerte und eine gewollt unruhige Behandlung der Formen zumal in der Figur Christi völlig vernichtet ist — es sind in der Hauptsache diejenigen Unterschiede der Kunst des Rubens gegenüber der italienischen Barockmalerei, die wir bereits hervorgehoben haben. Nun aber auch: um wieviel weicher und unbestimmter erscheint gegenüber allem Bisherigen die Malerei, und wieviel mehr löst sich die Gruppe in dem sie umgebenden Dunkel! Auch hier erscheint zur Rechten noch eine (in der Abbildung kaum sichtbare) einzelne Figur. Die Beobachtung des Helldunkels verbindet sich mit der scharfen Individualisierung der Typen: die Umbildung der Komposition des Caravaggio ist in demselben Sinne vollzogen worden, in dem jenes Gemälde der Beweinung Christi angelegt war, und so ergreifende Schöpfungen wie die um wenige Jahre spätere (hier nicht abgebildete) Darstellung der letzten Kommunion des hl. Franz stehen auf derjenigen Linie der Entwicklung des Rubens, die mit jenen Gemälden der Zeit um 1614 beginnt.

Ähnliche Töne finden sich nun auch in den anderen Gemälden desselben Jahres. Sogar, wenn auch naturgemäß am schwächsten, in der mythologisch-allegorischen Darstellung der frierenden Venus (Abb. 46), die im ganzen noch jener wenig älteren, uns bereits bekannten Gruppe mythologischer Gemälde (Abb. 41—44) nahesteht, mit denen sie auch nach der Art ihrer Entstehung — die Hauptfigur scheint ein antikes, statuarisches Motiv zu wiederholen — übereinstimmt. Aber der Vergleich etwa mit der Venus vor dem Spiegel (Abb. 41) zeigt sofort die eigentümlich stimmungsmäßige Belebung der späteren Darstellung — wie anders der Ausdruck des Auges! — und die größere Weichheit der malerischen Behandlung. Dann das Susannabild (Abb. 47): überraschend schon in der Anlage des Ganzen, mit starken Kontrasten von Hell und Dunkel, in der Lebhaftigkeit des Ausdrucks auch über das Gemälde der Kallisto (Abb. 45) weit hinausgehend. Endlich jene Darstellung der Flucht nach Ägypten (Abb. 48), in der ein (nicht mehr erhaltenes) Gemälde Elsheimers von Rubens in einer freien Weise wiederholt wurde. Die zauberhaften Lichtstimmungen und der phantastisch-poetische Märchenton des Deutschen bei dem vlämischen Maler, der kurz vorher die großen Altäre der Kreuzaufrichtung und der Kreuzabnahme gemalt hatte! In der Tat sind doch die Gegensätze nicht so ausschließend, wie es wohl scheinen könnte — die Flügel des Altars der Kreuzabnahme, die erst in demselben Jahre, 1614, vollendet wurden, enthalten das Nacht-

stück mit dem heiligen Christophorus als ein heroisches Gegenbild zu dem kleinen Gemälde der Kasseler Galerie. Wie merkwürdig verändert erscheint nun die Persönlichkeit des Rubens in diesen Schöpfungen, die dem Abschluß der Arbeit an den großen Altären unmittelbar folgen! Die römischen Erinnerungen scheinen wieder in ihm aufzutauchen, aber während dort die künstlerische Phantasie von ihnen die Anregung zu ungeheuren, riesigen Formgebilden erhalten hatte, bezeichnet nun die Steigerung der Lichtwirkung, der Stimmung, des Ausdrucks, die tiefere und reichere Belebung der Bilderscheinung das Ziel, das dem Künstler vorschwebt. Und nun mag man die wenig spätere Darstellung des toten Christus, die sich doch nicht nur thematisch an jene beiden anderen (Abb. 49—51) anschließt, hinzunehmen, um zu erkennen, wieviel „persönlicher" die Malerei des Rubens in dieser Zeit geworden ist. Das Gemälde der Beweinung Christi aus der ersten römischen Zeit des Künstlers (Abb. 31), der große Altar der Kreuzabnahme (Abb. 37), endlich jene letzten drei Darstellungen bis zu der Berliner Skizze hin: nicht den Unterschied der Ausführlichkeit und Größe des Gemäldes, sondern die veränderte künstlerische Empfindung und die gesteigerte Freiheit der Bildvorstellung wird man in dieser Folge der Schöpfungen des Rubens als das wesentliche zu erkennen haben. Kühn und selbständig in der Auffassung, von einer düsteren, leidenschaftlichen Erregung, enthält das Bild auch malerisch die stärksten Kontraste: Nacht, Fackelschein, kaltgraue, hastig hingestrichene Töne mit brennendroten Reflexen. Es muß etwa in dieser Zeit gewesen sein, daß der junge Anton van Dyck in die Werkstatt des Rubens eintrat.

Diese schärfere, unruhigere Behandlung teilt sich nun auch den Darstellungen jener Reiterkämpfe und Jagdszenen mit, unter denen die Amazonenschlacht (Abb. 53) und die Landschaft mit der Eberjagd (Abb. 56) obenan stehen. Noch die beiden großen Darstellungen des Frauenraubes (Abb. 54 und 55) lassen den Zusammenhang mit den früheren mythologischen Gemälden des Rubens, denen zumal das eigenhändige Bild des Boreas, der die Oreithyia entführt, noch sehr nahesteht, deutlich erkennen (vgl. namentlich Abb. 44). Wie prachtvoll verbindet sich nun der Sturm der Bewegung mit diesen festen Formen und der gewaltsamen Spannung der großen Kurven, die sie umschließen! Nicht nur das Thema ist anders bei dem Bilde der Amazonenschlacht, sondern die Stimmung, die Behandlung der Formen und Farben: dort kraftvoll geschlossene Massen, die sich um einen festen Kern dicht zusammenzuballen und auch bei dem Bilde der Leukippos-Töchter noch in einem einfachen Umriß zusammengehalten erscheinen — hier alles aufgelöst und von einer heftigen, unruhigen Art, klar und energisch zusammengezogen auf jene großen Kurven hin, die in das Innere des Bildes, um die leere Mitte, gelegt sind und um die die Bewegung nach allen Seiten wild zu branden scheint. Das Jagen der Wolken und das Aufspritzen der Wogen, die entfesselte Wut der Tiere scheinen den Ton anzugeben, auf den das Ganze gestimmt ist. Tizian, vielleicht auch Raffael, haben die Bildidee, wie sie Rubens vor Augen trat, anregen helfen, und auch hier bereits wird die Erinnerung an die Anghiari-Schlacht des Leonardo mitspielen. Aber wiederum ist, nunmehr in einer ganz anderen Art als in den großen Altären der vorhergehenden Jahre, das Aufgehen aller Einzelmotive und -gruppen in dem Gesamtzug der Bewegung so erst von Rubens erreicht worden.

Erst jetzt wird nun auch möglich, die leidenschaftliche Bewegung von Menschen und Tieren in einem inneren Zusammenhang nicht nur mit dumpf waltenden Kräften, sondern mit dem freien und lebendigen Formenreichtum der Natur zu empfinden, wie es am großartigsten in dem Bilde der Eberjagd geschehen ist, und es scheint, daß in dieser Zeit die Landschaft zum erstenmal in den Gesichtskreis der Kunst des Rubens eintritt — in verschiedenen Formen, von denen wir nur die eine des Waldbildes hervorheben, mit dem Gemälde der Liechtenstein-Galerie, das bis in die letzten Details mit der Landschaft der Eberjagd übereinstimmt (Abb. 57.) Sowohl den Landschaften des Coninxloo wie denen des Elsheimer, die auch Rubens berührt zu haben scheinen, steht der Künstler bereits in dieser Zeit mit voller Selbständigkeit gegenüber. Der Schein des Ungezwungenen und Natürlichen verbindet sich mit einer sehr abwechslungsreichen Behandlung des Terrains sowie des Baum- und Buschwerks, und das Beschränkte des Ausblicks, bei dem der Vorder- und Mittelgrund den Inhalt des Bildes zu erschöpfen scheinen, geht zusammen mit dem Emporstreben der Massen. Wie in die menschliche Erscheinung die Farben der natürlichen Welt, so mischen sich in das Landschaftsbild die warmen Töne des Inkarnats, und die ,,Wahrheit" dieser Natur scheint für den Künstler wie für den Beschauer vielmehr darin zu bestehen, daß sie in der Fülle ihres Lebens empfunden und genossen ist, als daß sie für sich genommen und ,,gesehen" wäre. Die ,,Staffage", die das Bild belebt, ohne es zu füllen, gehört wesentlich zu diesen Landschaften hinzu, und nun ist es vielleicht nicht überflüssig, nochmals daran zu erinnern, daß die von uns abgebildete Landschaft mit Tieren des Roelant Savery (Abb. 27) derselben Zeit angehört, in der auch diese ersten Schöpfungen des Rubens entstanden sind.

Welche Entwicklung bereits in diesen wenigen Jahren, und welche innere Wandlung des in der Kunst des Rubens zum Ausdruck kommenden Allempfindens, daß nun neben den figuralen Szenen und nach der zyklopisch getürmten Massenkomposition des Altars der Kreuzaufrichtung diese frei und reich sich ausbreitenden Landschaften erscheinen! Die Grenze der ersten Schaffensepoche des Meisters ist damit erreicht, vielleicht schon überschritten. Wir suchen sie anzudeuten durch das Porträt des Kapitäns Vermoelen, das vom Jahre 1616 datiert ist (Abb. 59) und das durch den Gegensatz zu dem nur wenig späteren Bildnis des Doktor van Thulden (Abb. 58) noch einmal an den besonderen Charakter der ihrem Ende entgegengehenden Zeit erinnern mag. In beiden Werken gibt Rubens dem Porträttypus, der in dem Jahrhundert des Romanismus ausgebildet worden war (Abb. 11 und 15), seine barocke Steigerung. Aber nun fällt auf, wie gehalten das Bildnis des Vermoelen erscheint, von einer herben, fast gewaltsamen Geschlossenheit, kalt und abweisend im Ausdruck. Dagegen dann das prachtvoll breite, im besten Sinne repräsentative Porträt des van Thulden: ein anderes, freieres Daseinsgefühl scheint sich in ihm auszusprechen, und in einer anderen, volleren und reicheren Art scheint die Figur die Bildfläche zu füllen. Das Bewußtsein der freien meisterlichen Überlegenheit des Künstlers scheint in ihr ungleich stärker zum Ausdruck zu kommen als in der Festigkeit der Modellierung, die dem Bildnis des Vermoelen eignet. Es ist hier nicht die Absicht, einen Wertunterschied zu machen — vielleicht, daß das frühere Werk in seiner eigentümlichen Sprödigkeit dem modernen Beschauer

gehaltvoller erscheint als das soviel freiere Bildnis des van Thulden. Aber es beginnt nun eine neue Epoche der Kunst des Rubens, die, wenn sie auch nicht höhere Werte hervorzubringen vermochte, als sie in den Schöpfungen des Dreißigers enthalten sind, nun doch einen ganz neuen Glanz ausstrahlt.

Um das Jahr 1616 beginnt das Zusammenwirken des Rubens mit Anton van Dyck. Der Umfang der künstlerischen Tätigkeit des Rubens wächst in dieser Zeit ins Unübersehbare. Immer neue Altäre, zum Teil von einer Größe, die die Gemälde der Kreuzaufrichtung und der Kreuzabnahme erreicht und überschreitet; endlich der Auftrag, eine ganze Kirche — die Antwerpener Jesuitenkirche (Abb. 171) — außer mit den Altären auch mit den Deckengemälden zu versehen. Unter den Stoffen alles nur irgend Denkbare, oft mehrmals, vertreten: die Darstellungen des Jüngsten Gerichts, das Leben der Heiligen, die Geschichten Christi und Mariä. Auch in dieser Zeit gehören Passionsbilder und verwandte Darstellungen zum Bedeutendsten, was der Künstler geschaffen hat, aber stärker noch treten diejenigen Schöpfungen hervor, die nun in besonders großer Zahl erscheinen und das Lebensgefühl der Zeit vielleicht am vollkommensten aussprechen: die Altäre der heiligen drei Könige und der Himmelfahrt Mariä. Dazu dann Bilder wie der Blumen- und der Früchtekranz, die großen Jagddarstellungen, die großen Römerhistorien — alles reich und prächtig, von einer frei dahinströmenden Fülle des Lebens. Die Mythologien scheinen im allgemeinen, wenn nicht an Bedeutung, so doch an Zahl zurückzutreten, und nimmt man die Bilder des Jüngsten Gerichtes aus, die am Übergang zu dieser Epoche stehen, und in denen die künstlerische Phantasie alle Möglichkeiten der Bildung und Bewegung des menschlichen Körpers zu erschöpfen scheint, so gewinnt man fast den Eindruck, daß danach die nackte Gestalt für den Künstler zugunsten der Gewandfigur zeitweilig zurückgetreten sei: das Auge sättigt sich an der tiefen, glühenden Farbenpracht der Gewänder, und in der Vorstellung vom Menschen tritt das Charakteristische und Individuelle an die Stelle des mehr allgemein gehaltenen Schönheitsideals der älteren Zeit. Ganz andere Typen, wirklichkeitskräftiger, drastischer; ein ganz anderer Blick, wärmer, inhaltreicher, feuriger; bezeichnend auch das Dichte und Mächtige von Haar und Bart. In den Mythologien tritt nun das bacchantische Element hervor, in jener schweren, dröhnenden Form, bei der der trunkene Silen im Mittelpunkt dieses Kreises erscheint (Abb. 72), und bei allem Prunk der Dreikönigsbilder entfaltet der Künstler in ihnen die unbefangenste, reinste Menschlichkeit und den freiesten Humor. In ganz anderer Weise wird nun die Bilderscheinung angelegt: nicht so „komponiert", ohne das fest Umrissene und in sich Abgeschlossene der Massen, die nun vielmehr, in ihrer Bewegung voll und mächtig ausgreifend, das ganze Bild zu füllen scheinen, mit jenen Kontrasten, die durch die Diagonalstellung der Figuren und Gruppen gegeneinander entstehen, und aus denen dann in der Folge sich eine ganz neue, leicht und elastisch schwingende Gesamtbewegung entwickelt. Alle diese Züge am ausgeprägtesten in den großen Altären der Jahre von 1618—1620 (Abb. 77—81), die nun auch die für diese Zeit charakteristische malerische Behandlung des Bildes in ihrer höchsten Vollendung zeigen, bei der das Gelockerte der Erscheinung, die stofflich-weiche Wiedergabe der Oberfläche der Dinge und das entschiedene Vorherrschen der warmen Töne den Eindruck bestimmen. Für die älteren Schöpfungen des Künstlers mag

jener kühle, leuchtend-glasige Schmelz der farbigen Erscheinung, den Rubens zumal in seinen Mythologien aufs schönste entfaltet hatte, besonders bezeichnend sein — in dieser Zeit nun des Überwiegens der Altarmalerei wird dem Beschauer, der sich die eindrucksvollsten Schöpfungen dieser Epoche zu vergegenwärtigen sucht, sofort die Erinnerung an große Flächen eines glühenden Rot auftauchen. In allem steigert die Mitarbeit des Anton van Dyck diejenigen Züge, die wir soeben anzudeuten suchten, und es ist schwer, wenn nicht unmöglich, bei der Beurteilung der Kunst des Rubens das auszuschalten, was erst durch die Ausführung von der Hand des van Dyck gerade auch in die großartigsten Schöpfungen dieser Zeit hineingetragen wurde. Wie weit dabei in dem Verhältnis gegenseitiger Anregung der Anteil des einen und des anderen geht, wird bis ins letzte wohl niemals festzustellen sein. Daß aber, wenn man das Ganze dieser Kunst nimmt, Rubens von Anfang bis zuletzt der Führende war, und daß in seiner schöpferischen Genialität die Quellen lagen, durch die der feine, nervöse Geist des van Dyck befruchtet wurde, steht außer allem Zweifel.

Die Verbindung des Rubens mit Anton van Dyck führt uns auf jenen Werkstattbetrieb des Künstlers, der sofort nach seiner Rückkehr aus Italien die größte Ausdehnung anzunehmen begonnen hatte. Schüler und selbständige Mitarbeiter nehmen an der Ausführung der einzelnen Werke einen mehr oder weniger großen Anteil, sei es, daß das Ganze des Bildes ihnen nach Feststellung des Entwurfes überlassen und ihre Arbeit nur in einzelnen Partien durch genauere Anweisungen und Hilfen des Meisters gefördert wird, der dann das fertige Gemälde in größerem oder geringerem Umfang übergeht, oder daß einzelne Spezialisten, unter ihnen so ausgezeichnete Künstler wie Frans Snyders, die Ausführung einzelner Teile des Bildes, wie etwa jener die der Früchte und Tiere, übernehmen. Die organisatorischen Fähigkeiten des Rubens treten hier, ebenso wie in der Einrichtung der Stecherschule, der er die Reproduktion der von ihm geschaffenen Werke anvertraute, glänzend hervor — das Ganze eine rechte Schöpfung dieses Zeitalters der Begründung der absoluten Monarchie. In voller Öffentlichkeit entstehen die Werke, die für die große Öffentlichkeit des Lebens bestimmt sind. Die Lebensfülle und die Kraft der Konzentration, durch die es Rubens möglich wurde, den persönlichen Ton seines Schaffens in dieser Tätigkeit, die für jeden Schwächeren eine Zersplitterung und Veräußerlichung hätte zur Folge haben müssen, nicht nur festzuhalten, sondern immer reiner und tiefer herauszubilden, wird immer zu den erstaunlichsten Tatsachen in der Geschichte des menschlichen Geistes gehören.

Anfang und Ende der Zeit, in der Rubens und Anton van Dyck in engster Gemeinschaft miteinander tätig waren, und zugleich das besondere Temperament der beiden Persönlichkeiten treten in den von uns abgebildeten Studienköpfen (Abb. 60 und 61) einander gegenüber. Die Unterschiede in der Anlage der Studie — das Ruhige und Volle der Erscheinung dort und das gewaltsam Erregte, Explosive bei dem Kopf des van Dyck (das doch nicht nur durch die Beziehung zu dem Bild, für das die Studie gemalt oder in dem sie verwandt wurde, erklärt werden kann; Abb. 84) — der joviale, schalkhaft gutmütige Ausdruck und dagegen der stechende Blick des Fanatikers — dort die weiche und hier die möglichst scharfe Linienführung und Formenbehandlung, im Kopf ebenso wie in der Draperie: alle diese Unter-

schiede verbinden sich mit jener wesentlich anderen Malweise, die bei van Dyck durch die in ihrer Leuchtkraft möglichst gesteigerte und zugleich möglichst pastos aufgetragene Farbe und den unruhig-energischen Strich gekennzeichnet wird, der eben jener Belebung der Form im Sinne des Charakteristischen und Momentanen der Erscheinung dienen soll. Die Malweise des Rubens bleibt auch in dieser Zeit um eine sehr fühlbare Nuance vertriebener, ebenmäßiger, kühler. Die gesunde Fülle der Kunst des Rubens weicht bei den Schöpfungen des van Dyck einer inneren Unruhe, und der Vergleich der beiden Fassungen des Silenszuges (Abb. 72 und 73) zeigt, wie die prachtvolle Geschlossenheit und die animalische Gesundheit der ursprünglichen Fassung durch die Einfügung neuer kontrastierender Züge und durch die Zerfaserung der Formen aufgehoben und eine eigentümliche Unsicherheit und, bei aller Schönheit, doch auch eine innere Zerrissenheit in die Szene hineingetragen ist, die dem Urbild völlig fremd ist. Für die Kindergruppe des Bildes gibt dann etwa der Früchtekranz des Rubens (Abb. 75) die Parallele und wiederum mehr noch den Gegensatz. In den großen Historien und Altären überwiegt in der Ausführung der Anteil des van Dyck, in den Teppichkartons mit der Geschichte des Decius Mus (Abb. 68—70) ebenso wie in der Mehrzahl der großen Altarwerke der folgenden Jahre (Abb. 76—82). Aber man mag nun bereits an dieser Stelle einen Blick auf die eigenen Kompositionen des Künstlers werfen, die in dieser Zeit entstanden sind und die gewiß zum Hervorragendsten gehören, was in dem Umkreis des Rubens entstanden ist (Abb. 136—138), so wird die markige Kraft und Geschlossenheit in den nach dem Entwurf und unter der Leitung des Rubens ausgeführten Werken als für ihre künstlerische Würdigung entscheidend und als die Tat allein des Rubens erscheinen.

Bereits an der Ausführung des Riesengemäldes des „Großen Jüngsten Gerichts" (Abb. 62) scheint van Dyck beteiligt gewesen zu sein, aber das Ganze gehört nach der in ihm entwickelten Bildidee fast mehr noch der älteren Zeit des Rubens als derjenigen Epoche an, der wir uns nunmehr zuwenden. Sehr ausgeglichen in der Komposition, die eine fast reliefmäßige Anordnung mit beinahe völliger Ausschaltung der Tiefe zeigt, sehr schwer in der Bewegung — vielleicht niemals sonst ist der Anstieg der Seligen mit einer so ungeheuer nachdrücklichen Langsamkeit der Bewegung dargestellt worden wie in diesen dicht gedrängten, strukturlosen Massen — gibt das Gemälde auch thematisch den vollkommenen Gegensatz zu den beiden kleineren und doch wohl sicher späteren Darstellungen des Höllensturzes der Verdammten, von denen wir nur das sog. „kleine" Jüngste Gericht abbilden (Abb. 63). Es sind Weltuntergangsbilder von einer höchsten, visionären Kraft der künstlerischen Vorstellung und von einer unbegrenzten Freiheit des malerischen Könnens: dort jene entsetzlich zerrissenen Gestaltenketten, in einer unheimlich-düsteren, flammen- und qualmerfüllten Atmosphäre, wo dann ein Chaos von Wut und Verzweiflung sich vor dem Beschauer aufzutun scheint — hier, in dem „kleinen" Jüngsten Gericht, alles von einer Bewegung vorwärts getrieben, eine ungeheure Woge von Menschenleibern, die in furchtbarem Sturz von der Höhe herabzubrechen und sich zu überschlagen scheint, dann nochmals jenes wahnsinnige Ringen in den untersten, vordersten Gruppen, alles von einem strahlenden Licht übergossen, bei allem Schrecklichen des Schauspiels von einer triumphierenden

Schönheit. Es ist auch für Rubens nicht mehr möglich gewesen, über diese Erfindungen hinauszugehen, in denen die an der italienischen Malerei gebildete Freiheit der künstlerischen Vorstellung nur mehr dazu dient, nicht den Menschen, sondern das Weltall selbst als eine unendliche, leben- und leidenschafterfüllte Einheit zu gestalten.

Unmittelbar nach der großen Darstellung des Jüngsten Gerichts begann Rubens die Arbeit an den Altären der Antwerpener Jesuitenkirche (Abb. 64 und 65) — zumal die Skizzen von großartigster Lebendigkeit, während die harte Ausführung der Altargemälde selbst erst recht erkennen läßt, von welchem Wert die Mitarbeit des van Dyck für Rubens sein mußte. Die enge Verbindung des Künstlers mit dem gewaltsamen, seiner selbst bewußten Geist der Gegenreformation, tritt vielleicht nirgend so stark hervor wie hier, wo das Thema und der Ort der Bestimmung der Gemälde sie in einem besonderen Maße zu fordern schienen. Die Aufgabe, die dem Künstler gestellt war und die die mittelalterliche Malerei nicht gekannt hatte, war: das Wunder nicht nur darzustellen, sondern glaubhaft zu machen — jene erregte Stimmung über das Ganze auszubreiten und dem Wundertäter jenen Schein einer erhöhten Gewalt zu geben, wodurch die künstlerische Schöpfung, über den bloßen Bericht des Tatsächlichen hinaus, eine suggestive, überredende und zwingende Wirkung auf den Beschauer auszuüben vermochte. Ohne nun im einzelnen zu verfolgen, wie dieses Ziel in einer freien und genialen Weise, durch das Aufgebot aller dem Maler zur Verfügung stehenden Machtmittel, erreicht wurde —, so ist nun deutlich, wie der Künstler an dieser ebenso reichen und bedeutenden wie schwierigen Aufgabe über die bis dahin von ihm angewandten Kompositionsformen hinauswuchs. Der freie, weit sich öffnende Raum, mit einem außerordentlich kunstvollen und doch unauffälligen System verschiedener Einbauten und architektonischer Kulissen — die Figuren an die Seiten des Bildes geschoben, mit vielfachen Schrägstellungen und Überschneidungen, so daß aus diesen unruhig kontrastierenden Massen die Gestalt des Heiligen beherrschend hervortritt. Von der größten Wichtigkeit, zumal bei der idealisierten Darstellung der (noch im Bau befindlichen) Antwerpener Kirche auf dem Gemälde des hl. Ignatius, die reich abgestufte Lichtführung. Das Schwere und Kompakte, das die älteren Schöpfungen des Künstlers gehabt hatten, ist aufgegeben, und in einer kleinteiligeren Form zeigen diese Gemälde bereits diejenige Art der Bildanlage, die mit wenigen großen Figuren und mit imposantester Füllung der Bildfläche in den Altären der folgenden Jahre durchgeführt wurde (Abb. 80 und 81).

Bereits in der Darstellung der Himmelfahrt Mariä (Abb. 66), die auch im einzelnen deutlich mit den großen Altären der Jesuitenkirche zusammenhängt, werden dieselben Kompositionsprinzipien bei einer so völlig anderen Aufgabe angewandt, und nun kann hier, wo Rubens schon dem Thema nach an die Kunst der Carracci anschließt, keine Frage sein, daß es die Prinzipien der römischen Barockmalerei sind, die jetzt aufs neue und in einer neuen Form sich in der Kunst des Rubens durchzusetzen beginnen. Er ist dieser römischen Malerei in der Art, wie die großen, mächtigen Gestalten mit leidenschaftlichen Gebärden und heftigen Gegenbewegungen gegeneinandergestellt sind, niemals so nahe gekommen, wie in diesen Jahren, und auch die Kunst des Caravaggio hat in dieser Zeit, wo die

(heute im Wiener Hofmuseum befindliche) Rosenkranz-Madonna des Künstlers für die Antwerpener Paulskirche erworben wurde und Rubens selbst und eine Reihe von anderen Antwerpener Malern den Wettbewerb mit dem großen Italiener aufnahmen, noch einmal und aufs stärkste auf ihn eingewirkt. Neben jenen Altären, etwa des Jahres 1617, aber steht nun bereits das erste große Beispiel für das Zusammenwirken des Rubens mit Anton van Dyck in den Historien des Decius Mus (Abb. 68 bis 70): Vorlagen nur für die danach hergestellten (verlorenen) Gobelins — in ihrer Gesamtheit eines der mächtigsten und ergreifendsten Denkmäler des barocken Geistes. Wir wissen aus den Kunstwerken und aus den uns erhaltenen Äußerungen des Rubens, was ihm die Antike war: nicht eine bloße Menge von allerlei Vorbildern, deren schülerhafte Nachahmung er weit von sich wies, sondern eine Welt der „Heldenkraft und Einsicht", der „ursprünglichen Vollkommenheit und Stärke", an deren Anblick sich zu berauschen ihm das Höchste war. Er lebt in der antiken Plastik ebenso wie in der antiken Literatur, und soviel Antiquarisches nun auch von ihm, auch in den hier nicht abgebildeten Gemälden jener Folge, zusammengehäuft wird, so erscheint doch alles von derselben lebendigen und lebenspendenden Bewunderung getragen, von einem Enthusiasmus, der über alle bloße historische Treue hinaus vor allem das eine will: den Schein des Lebens und der Größe dieser versunkenen Welt der Gegenwart zurückrufen, um ihr damit ein Beispiel ruhmwürdigen Daseins vor Augen zu stellen. Dieses rhetorische Pathos nun, das sich in der Szene der Todesweise bis zum Phantastischen und Glühend-Ahnungsvollen steigert und den Untergang des Helden selbst wie einen Triumph feiert, verbindet sich mit der Pracht der Farben des van Dyck und dem freien Schwung der Ausführung, der ihm allein unter den Schülern des Rubens zur Verfügung stand. Zumal die Reitergruppe des Schlachtbildes, die mit echt barocker Erbarmungslosigkeit auf einen Sockel von Leichen und am Boden Weiterkämpfenden gestellt ist, läßt dabei den Zusammenhang mit der vorhergehenden Epoche noch ebenso deutlich erkennen, wie wir ihn bei dem Gemälde des großen Jüngsten Gerichts gefunden haben. Freier in der Anordnung und wilder in der Bewegung, zugleich jedoch von derselben vollkommenen Klarheit, wie allein Rubens sie diesen Darstellungen zu geben vermochte, tritt das Gemälde der Löwenjagd (Abb. 71) neben das der Reiterschlacht — auch dieser Hymnus auf die Poesie des Kampfes entworfen in Erinnerung an das Vorbild des Leonardo, wo dann die florentinische Renaissance und der vlämische Barock zu einer so vollkommenen Einheit ineinanderklingen, wie es in diesem Maße nur selten hat geschehen können.

Der Altar des hl. Ambrosius (Abb. 76) schließt aufs engste an die Folge des Decius Mus an und gibt zugleich durch die Verbindung von Pomp und Würde mit Zügen einer naiven Menschlichkeit und Herzlichkeit die Überleitung zu den Dreikönigsbildern der folgenden Jahre (Abb. 77—79). Das breite Strömen der bildschaffenden Phantasie des Rubens wird in ihnen in seiner ganzen Unerschöpflichkeit sichtbar. Dieselbe Idee, die wahrscheinlich zuerst in dem Brüsseler Bild entwickelt wurde (Abb. 78), wird in dem fast gleichzeitig entstandenen Altar der Johanniskirche in Mecheln (Abb. 77) und in dem wenig späteren Gemälde des Ant werpener Museums (Abb. 79) variiert, so daß nun kaum zu entscheiden sein dürfte, welche dieser Fassungen des Themas die „bessere" sei. Das Antwerpener Bild gibt

den prächtigsten und lebhaftesten Eindruck, während der Altar in Mecheln auch noch in seinem jetzigen Zustand vielleicht am feinsten und einheitlichsten erscheint — das früheste Brüsseler Bild aber scheint die größte Unmittelbarkeit des Lebens in sich zu vereinigen. Der Leser wird selbst die einzelnen Züge finden, die das unbefangene, herzliche Mitleben des Künstlers mit den von ihm dargestellten Menschen und den freien, gesunden Humor, mit dem er diese Mannigfaltigkeit des Lebens übersieht, am deutlichsten offenbaren: von der allerliebsten Unbehilflichkeit des Kindes bis zu dem hinreißend lebendigen Niggerlachen des Mohrenkönigs, von dem gutmütig-überlegenen Anteil des Joseph bis zu jener Szene zwischen dem Kriegsknecht und den Leuten, die sich nur widerstrebend von ihm zurückdrängen lassen und von denen der eine ihm mit so komisch-ohnmächtigem Ingrimm ins Gesicht starrt. Nun aber in den drei Gemälden allein schon diese Folge der Gestalten der Könige selbst, und diese Folge der farbigen Harmonien, von denen eine jede den äußersten Glanz zu entwickeln scheint! Von selbst fügen sich diesen Darstellungen die beiden schönen und reichen Kinderszenen des Blumen- und des Früchtekranzes (Abb. 74 und 75) an, — das letztere noch mit jener üppig-vollen Geschlossenheit der Komposition, für die man an das inhaltlich Entgegengesetzteste, an die Kampfesszene der Folge des Decius Mus, erinnern mag — das Bild der Madonna mit dem Blumenkranz nach der Darstellung der „Geißblattlaube" (Abb. 34) ein zweites Zeugnis dafür, wie die Lebensfreudigkeit des Künstlers das häusliche Dasein zu umfassen und ihm den vollen Klang des Glückes zu geben vermochte. Und nach einer anderen Seite mit denselben Dreikönigsbildern zusammengehend der Zug des Silen (Abb. 72), das unübertroffene Prachtstück unter den Mythologien des Künstlers, von jener strotzenden Fülle und saftigen Ursprünglichkeit, durch die dieses Bild als eine Verherrlichung und künstlerische Verklärung eines ganz nur animalischen Lebensgefühls erscheint.

Endlich die letzte Gruppe von Schöpfungen dieser Jahre, die wir hervorheben, die sich um das große Altarbild des Coup de lance (Abb. 81) zusammenschließt. Die Größe nicht nur, sondern auch die Brutalität der Kunst des Rubens kommt in ihm zum leidenschaftlichsten Ausdruck: wie die Reihe der Gekreuzigten mit jenem Schächer beginnt, der sich unter den Schlägen des Kriegsknechts, der ihm die Beine zerschmettert, wild aufbäumt — wie dann jener Lanzenstich, nach dem das Bild benannt wird, gegen die Seite des Heilandes geführt wird. Es ist dieselbe Brutalität und Kühnheit zugleich, mit der die Figuren und Massen gegeneinandergestellt sind. Man mag die wahre Größe und Bedeutung des Themas in dieser Auffassung verkannt und vergewaltigt finden und wird doch stets unter dem zwingenden Eindruck bleiben, daß der Vorgang von dem Künstler mit einer ungeheuren, naturhaften Leidenschaft aufgefaßt und gestaltet ist. Die gewaltsame, sinnlich-gefühlsmäßige Erschütterung des Beschauers ist auch von Rubens kaum jemals in einem höheren Maße erreicht worden.

Es bedarf nun keiner weiteren Darlegungen, wie eng der wahrscheinlich unmittelbar vorher geschaffene Altar des wunderbaren Fischzuges (Abb. 80) mit dem Gemälde der Kreuzigung verwandt ist. Man kann in dieser Art, mit diesen schweren und ungefügen Figuren, nicht kühner und großartiger komponieren, als es in der mächtig emporsteigenden Szene des Mittelbildes jenes Altars geschehen ist, und

Gestalten, wie die des Fischers mit der roten Jacke, der sich weit zurückbeugt, um die Last des Netzes emporzuziehen, scheinen in einer so unmittelbaren Weise aus dem Leben selbst gegriffen und doch durch die Größe der Auffassung über die bloße Wirklichkeit weit hinausgehoben, wie es auch bei Rubens so nur einmal vorkommt. Die Verbindung des Rubens mit van Dyck scheint in diesen beiden Altarwerken, der Kreuzigung und des wunderbaren Fischzuges, ihre Höhe zu erreichen: nicht nur in der Ausführung, sondern in der künstlerischen Konzeption selbst scheint sich das Temperament des von Dyck mit dem des Rubens zu einer inneren Einheit verbunden zu haben — als ob Rubens diese beiden Werke im Sinne des van Dyck, wenn auch auf seine eigene, nun doch völlig andere Weise, zu denken versucht hätte. Im Umkreis dieser mächtigen Schöpfungen sind die beiden schönen Gemälde der Auferweckung des Lazarus und Christi im Hause Simons (Abb. 82 und 84) entstanden, beide im einzelnen und im ganzen auf einen wesentlich anderen Ton gestimmt, zugleich jedoch deutlich mit jenen Altären und das zweite von ihnen auch mit dem Dreikönigsbild des Antwerpener Museums zusammenhängend.

Bereits der Altar des hl. Rochus (Abb. 67) scheint nun mit der Art, wie die Gruppe der Pestkranken, die an die Altäre der Jesuitenkirche erinnert, in einen ganz neuen, wirkungsvollen Aufbau einbezogen ist, eine innere Wandlung der Kunst des Rubens anzuzeigen. Mit voller Deutlichkeit wird man sie an dem Altar des hl. Bavo (Abb. 83) erkennen, der, auf Grund freilich bereits längerer Vorarbeiten, doch erst zu einer Zeit vollendet wurde, in der die Gemeinschaft des Rubens mit Anton van Dyck aufgehört und neue Ideale sein Schaffen zu bestimmen begonnen hatten. Der Aufbau auch dieses Altars, bei dem die beiden Szenen der Almosenverteilung und des Eintrittes des Heiligen ins Kloster miteinander zu verbinden waren, erinnert in der Verwendung der Architektur und in der unteren Gruppe noch sehr deutlich an die Altäre der Jesuitenkirche (Abb. 65), aber das Ganze ist um sehr viel einheitlicher, leichter und eleganter, ohne das Gedrängte und Leidenschaftlich-Prächtige der Schöpfungen der letzten Jahre, indem nun vielmehr das Ritterliche der Erscheinung, wie es in der Hauptgruppe sichtbar wird, den Charakter des Ganzen bestimmt. Nicht nur das Format des im Halbrund geschlossenen Bildes ist höher und schmäler genommen: auch in der Architektur und in der Bewegung der Figuren und Gruppen ist die Linienführung flüssiger, mit weicheren Übergängen, und nicht mehr der Kontrast der Bewegungsrichtungen, sondern die Einheitlichkeit des einen großen, durch die Verdoppelung nur umso schwungvoller ansteigenden Bewegungszuges ist für den Eindruck entscheidend. Welche scheinbar absichtslose und doch so ganz genossene Schönheit des Bildes liegt nun in der Art, wie die Frauengruppe die beiden Hauptszenen des Altars miteinander verbindet, und wie scheint der seelenvolle Blick, mit dem die Gemahlin des Grafen zu ihm emporschaut, das Ganze des Bildes mit Empfindung zu sättigen! Die Fortsetzung dieser Bestrebungen führt zu dem großen Altar der Augustinerkirche (Abb. 92 und 93). Diejenige Arbeit aber, die den Künstler in der Zeit, als er den Altar des hl. Bavo vollendete, ganz in Anspruch nahm, war der Gemäldezyklus, der ihm von Maria Medici für die Galerie des Luxembourg-Palastes in Auftrag gegeben worden war (Abb. 88—91).

Nach dem Überwiegen der Altarmalerei, das die Zeit des Zusammenwirkens mit

van Dyck charakterisiert, die große Folge jener höfisch-allegorischen Geschichtserzählungen, in denen die Welt Heinrichs IV. und der Maria Medici sich so merkwürdig und doch auch so ungezwungen, auf eine phantasievoll-lebendige Art, mit den Vorstellungen und Gestalten der antiken Mythologie durchflicht. Auch hier wie bei den Historien des Decius Mus liegt die Absicht, einen bloßen Geschichtsbericht zu geben, Rubens völlig fern, und es kommt sehr wenig darauf an, daß die Gemälde zur Verherrlichung gerade der Maria Medici bestimmt waren — das Bild, das von der Persönlichkeit der Königin und von ihrem Leben entworfen wird, hält sich in den allgemeinsten Umrissen, ohne den Gedanken an eine irgendwie schärfere, individuellere Charakteristik. Vielmehr war das Thema, so wie der Künstler selbst, in Übereinstimmung mit den Wünschen der Bestellerin und mit der Auffassung der ganzen Zeit, es sich stellte: die Glorifikation eines Menschentums, das sich in der großen Öffentlichkeit und auf den Höhen des Lebens der Zeit bewegt, mit voller Pracht und mit dem vollen Genuß eines gesteigerten Daseins, wo dann von selbst die geistige und die sinnliche Welt, die Welt der Antike und das eigene Leben zu einer enthusiastisch ergriffenen Einheit zusammenklingen. Es ist der Idealbegriff des Rubens vom Menschen, der in den Gemälden der Medicigalerie, als ihr eigentlicher Inhalt, gestaltet ist — im einzelnen dem modernen Beschauer oft genug fremdartig und Rätsel aufgebend, im ganzen aber von einer Kraft und Einheit des Lebensgefühls, für das auch die gelehrte Allegorie nicht ein Spiel mit bloßen Begriffen, sondern die Anschauung der Genien des Lebens selbst bedeutet.

Es liegt nun auf der Hand, daß und weshalb bei der Arbeit an diesen Schöpfungen der Zusammenhang, der die Kunst des Rubens mit der römischen Barockmalerei verband, zwar nicht erlosch, aber doch verblaßte. Die Verbindung von mehr oder weniger porträtmäßig gefaßten Figuren in der höfischen Tracht der Zeit mit mythologischen Gestalten, das unmittelbare Neben- und Ineinander eines prunkvollen Zeremoniells mit dem freien Walten olympischer Wesen, der festliche Schimmer, der über dem Ganzen liegen sollte: in diesem seinem eigentümlichen Charakter erscheint der Gemäldezyklus der Medicigalerie als eine völlig neue Schöpfung des Rubens. Der Rahmen, der sich um das Ganze schlingt und aus dem es hervorzugehen scheint, liegt, wenn auch nicht allein, so doch im wesentlichen in den Mythologien des Künstlers. Und nun entwickelt sich bei diesen dekorativen Gemälden, die zum Teil eine ungeheure Breite erreichen und in ihrer Gesamtheit als ein prächtiger Fries wirken sollen, eine losere Kompositionsform, als Rubens sie bis dahin angewandt hatte. In einer freien, schönen, reichen Bewegung schließen sich die einzelnen Figuren aneinander, mit Unterschieden je nach dem Thema, im ganzen doch aber so, daß der Eindruck der luftigen Weite bei diesen Darstellungen in einem ungleich stärkeren Maße entsteht, als es bis dahin jemals in den Werken des Künstlers der Fall gewesen war. Elegant geschwungene, frei und leicht ausklingende Kurven scheinen, wie etwa in der Darstellung des Königs, der das Bild der Maria Medici betrachtet (Abb. 88), den Aufbau der Komposition zu bestimmen oder klingen doch überall in ihn hinein. Ein blumig leuchtendes Kolorit, das in dem heutigen Zustand und der heutigen Aufstellung der Gemälde freilich nur mehr sehr bedingt zur Geltung kommt, ist über das Ganze ausgegossen.

Man wird die Bedeutung der langen und intensiven Beschäftigung des Rubens

mit dieser Gemäldefolge für die Entwicklung seiner künstlerischen Anschauungen kaum zu hoch einschätzen können. In der Tat beginnt hier zuerst, in diesen höfischen Historien, dasjenige Lebensgefühl hervorzutreten, das die Schöpfungen noch des letzten Jahrzehnts des Rubens erfüllt. Der eigentümlich gelöste Ton, der über ihnen liegt, erscheint hier zuerst, und die Fähigkeit, das scheinbar Heterogenste in einer lebendigen künstlerischen Anschauung zu vereinigen, bereitet jene unbeschränkte Vielseitigkeit vor, die zu den wichtigsten Eigenschaften der Kunst des Rubens in seiner späteren Zeit gehört. Mit welcher vollkommenen Ungezwungenheit bewegt sich nun die künstlerische Phantasie in allen nur denkbaren Stoffkreisen! Gewiß, daß die Anfänge zu dieser Universalität, die in der natürlichen Begabung der Persönlichkeit von vornherein angelegt erscheint, weit zurückreichen, aber erst nach der Arbeit an dem Medicizyklus entwickelt sich das Gefühl der absoluten Freiheit des künstlerischen Geistes gegenüber allen irgendwie gegebenen Bildinhalten, Bildgattungen und -formen. In diesem Augenblick nun gewann die Kunst des Tizian für Rubens eine ganz neue Bedeutung. Er vermochte sie jetzt erst wirklich zu verstehen.

Schon der große Altar der Augustinerkirche (Abb. 92 und 93) erscheint als eine reiche und glänzende Umbildung derjenigen Form des Altarbildes, die Tizian in der Madonna der Familie Pesaro geschaffen hatte. Wir deuteten bereits an, wie eine allmähliche, organisch fortschreitende Entwicklung den Künstler zu diesem Ergebnis führte: wie die Kombination der Figuren mit großen architektonischen Aufbauten, in der Art der Altäre der Jesuitenkirche, in den Altären des hl. Rochus und des hl. Bavo (Abb. 67 und 83) weitergebildet wurde — bereits in dem letzteren war mit der Anordnung der Gruppen in zwei übereinanderliegenden Geschossen die Einheitlichkeit der Bewegung und die schöne Leichtigkeit der Gesamtwirkung in weitem Maße verbunden. Man mag sich nun erinnern, daß inzwischen Bildideen, wie etwa diejenige des Empfanges der Maria Medici in Marseille (Abb. 89), zur Ausführung gekommen waren, so scheint die Erfindung des Altars der Augustinerkirche die künstlerischen Bestrebungen der vorhergehenden Jahre fortzusetzen und in einem gewissen Sinne zu vollenden. Der ganze Reichtum der künstlerischen Wirkungsmittel des Barocks ist in ihr entfaltet, aber alles, was irgendwie schwer und gewaltsam und drückend erscheinen könnte, ist nun ausgeschieden, und es bleibt nur mehr der freie, jubelnde Einklang des Ganzen. Der Vergleich der beiden von uns abgebildeten Skizzen (die der Leser gebeten ist, gegeneinander auszutauschen) zeigt, wie der Künstler bestrebt gewesen ist, alles immer mehr auf jene eine Wirkung zu bringen: daß eine einzige schön emporschwingende Bewegung das Ganze des Bildes beherrscht. Keiner der älteren Altäre des Künstlers hat diese lichte Weite und, bei größter Figurenzahl, diese wundervolle Leichtigkeit der Anordnung, und in keinem ertönt diese von Wohllaut schwellende Melodie. Der ausgeführte Altar selbst, der im übrigen mit der zweiten Skizze fast genau übereinstimmt, läßt in seinem heutigen Zustand die einstige Wirkung kaum mehr ahnen, und man muß den annähernd gleichzeitig entstandenen (hier nicht abgebildeten) Hochaltar der Antwerpener Kathedrale, der die Himmelfahrt Mariä darstellt, sehen, um von der ebenso farbenprächtigen wie zarten und weichen, ganz lichten Erscheinung, die Rubens in dieser Zeit seinen Schöpfungen zu geben wußte, eine Vorstellung zu gewinnen.

Es war nun doch wohl das wichtigste Ergebnis der diplomatischen Reisen, die Rubens in diesem Jahrzehnt unternahm, daß er an diesem Punkt seiner künstlerischen Entwicklung aufs neue vor die Kunst Tizians geführt wurde. Es kann hier auf die politische Tätigkeit des Künstlers, durch die er dazu beizutragen suchte, dem Lande den Frieden wiederzugeben, der nach dem Ablauf des Waffenstillstandes durch einen neuen Krieg gegen Holland unterbrochen worden war, nicht im einzelnen eingegangen werden — man wird auch diese Seite seiner Tätigkeit, die ihn in engste Beziehung zu den westeuropäischen Höfen brachte, hinzunehmen müssen, um von der lebendigen Persönlichkeit, wie sie hinter den künstlerischen Schöpfungen der Zeit der Medicigalerie steht, ein wirklich vollständiges Bild zu bekommen. Das von uns abgebildete Selbstporträt des Malers (Abb. 87) ist in diesen Jahren entstanden. Nun aber wurde für Rubens entscheidend, daß der König ihn zum Zweck mündlicher Verhandlungen nach Madrid berief: er fand hier die reiche Sammlung der Gemälde Tizians, die Karl V. und Philipp II. zusammengebracht hatten, und wir wissen, wie er sie benutzte. Er hat alles kopiert, was ihm irgend erreichbar war, und schon allein die Zahl und die Folge der Titel der Kopien, die er nach Antwerpen mitführte, gibt eine Vorstellung von der Bewunderung, die der auf der Höhe seines Ruhms und seines Könnens stehende Meister dem großen Venezianer entgegenbrachte, und von dem Umfang der Einwirkungen und Anregungen, die von diesen Schöpfungen auf die Kunst des Rubens übergingen. Nicht nur, daß nach jenen Kopien nun auch freie Umdichtungen tizianischer Gemälde folgen, wie das Venusfest mit dem Amorettentanz in der Wiener Galerie, und daß einzelne, bedeutendste Schöpfungen, wie das „Pelzchen" (Abb. 108), durch das Vorbild Tizians angeregt erscheinen — so ist in allem, was Rubens in dem nunmehr folgenden letzten Jahrzehnt seines Lebens geschaffen hat, die Kunst Tizians enthalten, als eine wirkende Kraft und ohne daß von irgendwelcher Abhängigkeit gesprochen werden könnte. Indem Rubens zum vollen Bewußtsein seiner inneren Kongenialität mit der künstlerischen Persönlichkeit Tizians gelangt, bedeutet die Einsicht in das Wesen der fremden Kunst für ihn zugleich die Erkenntnis seines eigenen Wesens und seiner eigenen künstlerischen Absichten — und indem er nur mehr die Natur in ihrer freien, lebenatmenden Fülle sucht, erscheint ihm diese „Natur", trotz aller zeitlich bedingten Unterschiede der künstlerischen Anschauungsformen, als identisch mit der Kunst Tizians. Man kann wohl sagen, daß die Entwicklung des Rubens diese sei: von der Formelhaftigkeit des Manierismus durch die gewaltsam gesteigerten Ausdrucksformen des Barocks zur Anschauung und Erkenntnis der Wirklichkeit des Lebens selbst — aber es besagt dasselbe, nur mit dem Hinweis auf die bei dieser Entwicklung wirkenden historischen Mächte: daß die Kunst des Rubens von der Nachahmung des Tintoretto durch den Anschluß an die Carracci und an Caravaggio schließlich zur Erneuerung der Kunst Tizians gelangt sei. Nicht als ob der „barocke" Charakter der Malerei des Rubens dadurch aufgehoben worden wäre. Aber seine Kunst erscheint nun unvergleichlich freier, leichter, natürlicher — der erste große Ansturm des eigentlich barocken Geistes ist bei einem Rubens, wie überall und auf allen Gebieten des Lebens, gegen das Ende des dritten Jahrzehnts des 17. Jahrhunderts gebrochen. Eine neue Phase auch der niederländischen Barockmalerei beginnt, und man mag nun bereits an dieser Stelle daran erinnern,

wie in dieser Zeit die gesamte niederländische Malerei ein durchaus anderes Gesicht annimmt: wie in der Kunst des Rubens neben der Historie und Mythologie und neben dem Porträt erst jetzt die Landschaft ihre volle Bedeutung gewinnt, wie neben ihm ein Brouwer emporkommt, wie endlich die holländische Malerei unter der Führung eines Frans Hals und Rembrandt und Jan van Goyen überrraschend emporsteigt.

Noch einmal verbindet sich nun die allgemeine Wendung der Dinge mit den persönlichen Schicksalen des Rubens: die Vermählung mit Helena Fourment bedeutet für den mehr als Fünfzigjährigen nicht nur die letzte, höchste Steigerung seines Lebensgefühls — sie gibt ihm zugleich einen der wesentlichsten Inhalte seines künstlerischen Schaffens. Immer wieder hat Rubens die jugendliche Schönheit der Helena Fourment verherrlicht, in den Porträts ebenso wie in seinen Mythologien, im Andachts- ebenso wie im Genrebild.

Auch die Porträts dieses letzten Jahrzehnts des Rubens haben eine freie und gelöste und zugleich doch inhaltreiche Schönheit wie nie zuvor. Man muß etwa das unter dem Namen des Chapeau de paille berühmte Gemälde (Abb. 95) mit dem feinen und prächtigen Bildnis der Isabella Brant (Abb. 86) vergleichen, das in der Zeit des „Blumenkranzes" gemalt sein dürfte — wieviel empfundener erscheint nun doch das spätere Gemälde! Die Haltung der Figur, mit diesen ganz leichten Verschiebungen und weichen Übergängen, die freie Anordnung in der Fläche, die gefällige und zugleich schwungvolle Linienführung, die lichte, durchsichtige Modellierung, mit einem Hauch nur von Schatten, wodurch diese großen, strahlenden Augen nun erst ihre ganze Gewalt bekommen — die Verflüchtigung der Materie erscheint als der Sinn dieser Wandlung: als ob nun erst der Duft der Erscheinung genossen und von dem Künstler festgehalten worden wäre. Bei dem älteren Bildnis ein fest geschlossener Hintergrund von glühendem Rot, hier das freie Spiel der Wolken. In dieser Zeit nun sind die ersten Bildnisse der Helena Fourment entstanden. Das doch wohl schönste unter allen das der Braut im reichen Prunkgewand, in der Münchner Pinakothek (Abb. 96). Die Form des Bildes ist die des „großen", repräsentativen Porträts, und der Eindruck kann nicht reicher und glänzender sein als bei diesem nun doch ganz ungezwungenen, von Licht umflossenen und mit dem persönlichsten Anteil des Künstlers gemalten Bild. Man vermißt zumeist bei den Bildnissen des Rubens die schärfere Charakteristik und das tiefere Eingehen auf das Wesen der dargestellten Persönlichkeit, und es mag sein, daß ihm, dem doch erst dann wohl war, wenn er das überall eine Leben in einer enthusiastisch gesteigerten Form zum Ausdruck zu bringen vermochte, das Porträt im ganzen wenig lag. Zumal jedoch bei den Bildnissen der Helena Fourment wird man nicht das Unzureichende, sondern allein die beglückende Größe dieser Kunst empfinden. Wie leicht wirkt nun die Bewegung in dem Bildnis der Münchner Pinakothek: in einer ganz persönlichen Art scheint das Unbefangene und Sorglose dieser glücklichen Natur zum Ausdruck zu kommen, und auch die fast beispiellose Pracht der Farben ist von einer eigentümlich reinen, unberührten Schönheit — goldige und silberige Töne verbunden mit jenem wundervollen, tief glänzenden Schwarz, das sich auch sonst in den späteren Gemälden des Rubens, und stets mit einer ähnlichen, höchsten Wirkung, findet. Neben dem Familienbild des Louvre (Abb. 98)

dann die ernste Erscheinung des Malers selbst (Abb. 99). Es ist das inhaltreichste unter den Selbstporträts des Rubens, und nun tritt das Bild des alternden, leidenden Mannes neben die von Licht und Leben strahlenden Schöpfungen seiner letzten Jahre. Vielleicht, daß man in ihnen, gegenüber der gleichmäßigen, kraftvollen Festigkeit der früheren Werke, auch etwas von der Flamme empfindet, die sich in sich selbst verzehrt.

Unter den Altären der späteren Zeit des Rubens stehen die beiden des heiligen Abendmahls (Abb. 102) und des heiligen Ildefonso (Abb. 100 und 101) am Beginn des letzten Jahrzehnts seines Schaffens. Wie bezeichnend nun für die Auffassung der Szene in dem Abendmahlsbild des Künstlers, daß man kaum eine nähere Analogie unter seinen Schöpfungen finden dürfte als in dem Bilde der Gefangennahme Simsons (Abb. 85): das Unruhig-Dämmrige der Beleuchtung der Szene und das gewaltsam Drängende der Bewegung der mächtigen Gestalten erscheint hier und dort — und nun dort die Fesselung des Riesen und hier die Verklärung Christi als der Inhalt des Gemäldes. Wir wissen, daß Rubens bei dem Abendmahl des Leonardo den entschiedenen Gegensatz zwischen der ernsten Haltung und freien Größe Christi und der bis zur Heftigkeit gesteigerten Unruhe der Jünger aufs stärkste empfunden und daß er gerade die Klarheit, mit der Leonardo beides auseiandergehalten hatte, aufs äußerste bewundert hat. Er selbst hat auf diese Unterscheidung verzichtet, und man wird die klare Vorstellung des Leonardo von dem ethischen Gehalt des Vorganges bei ihm nicht suchen dürfen — er sucht auch diese Szene, nach seiner ganzen Natur und nach den geistigen und künstlerischen Bedürfnissen der Zeit, allein von ihrer sinnlich-gefühlsmäßigen Seite her zu erfassen und allein, aber nun auch mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln, die tief und leidenschaftlich erregte Stimmung zu gestalten, die sich aller bemächtigt hat und aus der als dem gemeinsamen Grundton sich die Verklärung Christi hell und leuchtend herauslöst. Wir erinnerten an die Szene der Gefangennahme Simsons, die nun wohl ihrerseits wiederum die Löwenjagden des Rubens dem Beschauer ins Gedächtnis rufen mag — es ist offenbar, daß diese Seite der Kunst des Leonardo, an die er dort hatte anschließen können, dem vlämischen Barockmaler näherstand als jene andere, die in der Gestalt Christi ihren höchsten Ausdruck gefunden hatte. Auch das ergibt sich von selbst, daß die Gestaltenwelt, aus der heraus Rubens die Szene des Abendmahls entwickelt, und die Bildidee selbst ohne die Kunst des Caravaggio, die hier nun nochmals, zum letztenmal in seiner Entwicklung hervortritt, nicht zu denken wären. Aber das Feuer, das in diesen Gestalten lebt, und die ebensowohl magische wie befreiende Schönheit, zu der die Lichtwirkung gesteigert ist, gehören auch hier allein ihm an. Und nun gibt das Original in ungleich stärkerem Maße als die farblose Abbildung einen Eindruck, der auch über die (doch wohl wesentlich frühere) Darstellung des Simsonbildes weit hinausgeht und bei dem die gelöste, weich leuchtende Malerei und das freie Ineinanderfluten der Bewegung der Gestalten und des lichterfüllten Raumes die brutale Wirkung der dicht gedrängten Figurenmassen aufheben.

Unmittelbar neben dem Abendmahlsbild der Altar des heiligen Ildefonso (Abb. 100 und 101), zur gleichen Zeit entstanden und durch eine vergleichbare, ins Prachtvolle gesteigerte Schönheit der Lichtwirkung ausgezeichnet. Es bedarf hier kaum

einer Erklärung — die zeitliche Bedingtheit, unter der auch diese Schöpfung des Rubens steht, scheint dem in ihr gestalteten Inhalt durchaus gemäß, die Vorbedingung nur für eine künstlerisch und menschlich so freie und reiche Ausprägung des Madonnenbildes, wie sie auch den modernen Beschauer ohne weiteres gefangen nimmt. Um wenige Jahre vorher war der Hochaltar der Augustinerkirche entstanden (Abb. 92 und 93) — die größere Schlichtheit, bei der nun doch auch, zumal unter Hinzuziehung der Flügel mit den Stifterbildnissen des Erzherzogs und der Infantin, ein majestätischer Reichtum entfaltet wird, läßt den Altar nur um so liebenswürdiger, menschlicher erscheinen. Nur wenige Gestalten, in ungezwungener gelöster Komposition, aber eine jede von ihnen mit einer Freiheit empfunden und mit einer Vollendung durchgebildet und eine jede zugleich, bei aller Einheit des Ganzen, in einer Weise für sich bestehend, daß der Eindruck, daß man sich an diesen Gestalten nicht satt sehen könne, immer wieder bei dem Beschauer entstehen wird. Es ist, als ob das Leben seine Schätze dem Fünfziger leichter, williger böte als je zuvor, und die Empfindung der inneren Güte und grenzenlosen Freigebigkeit der Persönlichkeit verschmilzt mit der sinnlichen Schönheit der Bilderscheinung zu einem Einklang von innerlich befreiender Gewalt.

Auch in diesem letzten Jahrzehnt ist die Zahl der Altäre, die aus der Werkstatt des Rubens hervorgingen, außerordentlich groß. Aber der Eindruck ist doch nicht so sehr, wie in jener Zeit der Verbindung mit van Dyck, der der überreich gedrängten Fülle als vielmehr der grenzenlosen Leichtigkeit, mit der der Künstler nunmehr die in ihm auftauchenden Bildideen zu gestalten vermag. Alle diese Kompositionen sind von jener scheinbaren Lockerheit, die sich aus der vollkommenen Beherrschung der Bildmittel ergibt, ohne die gewaltsamen Kontraste, wie man sie in den Schöpfungen des zweiten Jahrzehnts findet, aber von höchster dramatischer Lebendigkeit, luftig und licht zumeist auch da, wo die Ausführung von Schülerhänden überwiegt, von einer ganz neuen, unkonventionellen Schönheit der farbigen Wirkung, wo der Künstler selbst die Leinwand berührt hat. Bei aller beinahe spielenden Mühelosigkeit der Gestaltung ist die Art, wie der Vorgang gedacht und empfunden ist, vielleicht sachlicher, ernster und jedenfalls konzentrierter, mehr auf das Ganze gerichtet, als in den früheren Gemälden, die ihre so ganz andere Schönheit und Kraft ganz für sich haben. Bei der Himmelfahrt Mariä (Abb. 103) ist auf alles Grobe und Äußerliche der Motive und der Kontraste, das nun doch auch zu dem Wesen der älteren Darstellungen dieses Themas (Abb. 66) hinzugehört, verzichtet und nur die eine lodernde Bewegung gegeben, die aus der Gruppe der Jünger und Frauen emporsteigt und in der zitternden Erregung Mariä auszuklingen scheint. In der Kreuztragung Christi (Abb. 104) dient alles dem einen emporsteigenden, raumeinwärts gewandten Zuge der Bewegung, und stärker noch als bei der Skizze, die wir abbilden und die mit ihrer relativen Zurückhaltung doch wohl auch einheitlicher ist als der ausgeführte Altar, tritt dann in diesem der Charakter des Triumphzuges hervor, der die zusammenbrechende Gestalt Christi zur Freiheit emporzuführen scheint. Dann jene glänzende Apotheose des Martyriums in dem Gemälde des heiligen Livinus (Abb. 105): zum Schrecklichsten gehörend, was je dargestellt worden ist, von einem mitleidlosen Realismus in der Ausdeutung des Vorganges und wiederum von einer hinreißenden Schönheit, bei der die höchste

Erregung der geistigen Organe als ein Rausch der Seele empfunden und genossen wird. Endlich das letzte, in der eigenhändigen Ausführung schönste dieser Bilder, die Szene des bethlehemitischen Kindermordes (Abb. 106) : eine Häufung von Greueln und Entsetzen aller Art, aber nun auch hier in der Pracht der Farben jener verklärende Glanz und in der Auffassung des Pathos jenes volle Ausatmen der Leidenschaften, bei dem nicht das innerlich Gebrochene der Seele, sondern die gesteigerte, entflammte Einheit aller seelischen Kräfte dem Beschauer ergreifend entgegentritt. Es ist nicht möglich, mit dieser Auffassung der Tragik des Lebens zu rechten — sie wird auch den, der selbst gewohnt und gezwungen ist, die Dinge anders anzusehen, wenn er überhaupt nur der Empfindung ihren freien Lauf läßt, immer aufs neue hinreißen und jeden Widerspruch zum Schweigen bringen. Es ist auch nicht allein damit getan, daß man diese Auffassung aus der geistigen Welt des restaurierten Katholizismus abzuleiten sucht, auf deren Boden sie gewachsen ist und ohne die sie so, wie sie nun einmal, als eine Erscheinung des historischen Lebens, gegeben ist, nicht gedacht werden kann. Wie überall, ist auch hier das Unhistorische, Zeitlose, Allgemein-Menschliche für den Wert der künstlerischen Schöpfung entscheidend, und das Elementare der Weltanschauung des Rubens, wie sie in diesen seinen größten Tragödien, die er gedichtet hat, sich ausspricht, bedingt ihre Wahrheit und ihre Ewigkeit. Daß die tiefe Empfindung des Konflikts des Menschen mit dem Schicksal und alles unendlichen Jammers der Wirklichkeit übertönt wird durch das Vollgefühl des Lebens, das in seiner ewig quellenden Einheit nicht zerstört werden kann — diese innere Erfahrung, die als solche unangreifbar erscheint, gibt der Kunst des Rubens ihre Kraft, ihren Enthusiasmus, ihre innere Weihe

Wir kehren zu den Schöpfungen des Künstlers zurück, die um die Mitte seines letzten Jahrzehnts entstanden. Nochmals tritt in dieser Zeit ein Auftrag an ihn heran, der größte, den er je zu bewältigen hatte — von jener barocken Festfreudigkeit und jenen barocken Dimensionen, in denen das Zeitalter nun wiederum die Absichten der Renaissance aufnimmt und vollendet. Der Introitus Ferdinandi, der große Festapparat für den Einzug des neuen Statthalters in Antwerpen, zeigt die Universalität des Rubens im hellsten Licht. Die Vereinigung aller Künste erfüllt die Phantasie auch dieses Renaissancemenschen, der nun zugleich als der Herrscher in dem Reiche der Antwerpener Künstlerschaft erscheint, die zur Ausführung seiner Pläne aufgeboten wird. Architektur, Skulptur, Malerei miteinander verbunden an großen Triumphbögen und sonstigen Aufbauten — wobei man die Architektur sich etwa so vorzustellen hat, wie sie auf dem Bilde des Liebesgartens (Abb. 112) und auf dem Porträt der Isabella Brant von Anton van Dyck (Abb. 148) erscheint, mit jener frei überquellenden Umbildung der italienischen Formen, wie sie in der entsprechenden Abwandlung des italienisch-antiken Kanons der menschlichen Schönheit ihre genaueste Analogie findet. Von der in den Gemälden herrschenden Auffassung mag die, nicht zugehörige, aber inhaltlich verwandte Allegorie des Krieges im Pitti-Palast (Abb. 107) eine Vorstellung geben. Wir haben die ausführliche Erklärung des Bildes in einem Briefe des Rubens selbst —, welche Fülle der Beziehungen und Anspielungen! Aber mit einer noch größeren Freiheit als in den Gemälden der Medicigalerie löst sich alles nur Allegorische in einer sinnlich-leben-

digen Vorstellung und in dem Sturm der Leidenschaften, der das Bild durchbraust und der doch selbst wieder nur die Atmosphäre zu schaffen scheint, in der die leuchtende, lebenerfüllte Schönheit der Gestalt der Venus in ihrem ganzen Glanz sichtbar wird. Der Leser wird sich der frühen Schöpfung des Rubens erinnern, in der er, wenige Jahre nach seiner Heimkehr aus Italien, die Krönung des Tugendhelden dargestellt hatte (Abb. 42); es ist, als ob die Figuren dieses Bildes lebendig geworden seien.

Die Mythologien des Rubens aus seiner letzten Zeit haben ihren Mittelpunkt in der Erscheinung der Helena Fourment. Bereits das „Pelzchen" (Abb. 108) kommt ihnen nahe und kann für die Vorstellung der weiblichen Schönheit, wie Rubens sie nunmehr verstand, als vorbildlich gelten. Die Überwindung des italienisierenden Begriffes der „Gestalt" durch das Leben selbst ist die Bedeutung dieser und der ihr verwandten Schöpfungen. Bereits die älteren Mythologien des Künstlers haben ihren besonderen Reiz in der Behandlung des Inkarnats: in jenem zwar schematischen und glasharten, aber feinen Schmelz der Erscheinung, den der Künstler zumal dem weiblichen Körper zu geben gesucht hatte. An die Stelle der schematischen Andeutung tritt nun in vollem Maße die Beobachtung der Wirklichkeit, mit ihrem Reichtum der Töne und mit der stofflichen Weichheit der Erscheinung. Alles Statuarische verschwindet, in der Bildung ebenso wie in der Bewegung der Gestalt, und nun wird damit unmöglich, die „Schönheit" dieser Erscheinungen nach der farblosen Abbildung zu beurteilen. Das Individuelle, Momentane und Zufällige der Erscheinung erhält seine Einheit und Idealität dadurch, daß das in dem Körper pulsierende eine, unteilbare Leben empfunden und in der von innen her leuchtenden, lebendurchglühten Erscheinung der Oberfläche zu einer für das Auge wirksamen Kraft und Schönheit des sinnlichen Eindrucks gesteigert wird. Es gehört dazu das freie Spiel der atmosphärischen Töne, und auch nach dieser Seite bringen die späten Mythologien des Rubens in freiester Form, was wir bereits in jenem frühen Bild der Andromeda (Abb. 52) gefunden hatten: daß die Gestalt von Luft umflossen erscheint, mit jenen kühlen, bläulichen und grünlichen Tönen, in die doch immer wieder gedämpfte warme Töne sich einmischen, so daß durch diese hier wie dort unauflösbare Mischung die innere Einheit der menschlichen Erscheinung mit der sie umgebenden Natur zu einer über das Maß der bloßen Wirklichkeitsabbildung hinaus gesteigerten Anschauung kommt. Ganz andere Bilddispositionen sind damit gegeben, wie in dem Gemälde des Parisurteils (Abb. 110). Neben dieser leichten, weiträumigen Anordnung aber, die doch nur die eine der Möglichkeiten der reifen Kunst des Rubens bedeutet, steht jene andere, die in dem zweiten, der letzten Zeit des Rubens angehörenden Andromedabild der Berliner Galerie (Abb. 109) sichtbar wird. Es ist das Gegenstück zu der Darstellung des hl. Sebastian (Abb. 38) derselben Sammlung. Dieselbe in ein schmerzliches Pathos ausklingende Bewegung und nun doch auch, bei allen noch so großen Unterschieden, eine innerlich verwandte Auffassung des Körpers selbst. Vor den Gemälden selbst verschwinden diese Ähnlichkeiten — kaum, daß man an sie auch nur denkt über dem Gegensatz, dort der schweren und harten Modellierung und hier der zauberhaft leuchtenden Schönheit der Erscheinung. Wie anders nun auch dieser schmelzende Blick und die befreiende Geste der klagend erhobenen Arme — die Natur selbst, die dort in derselben

dumpfen Gebundenheit verharrt wie der an sie gekettete Mensch, scheint nun in dem Gefühl mitzutönen, das sich in einer freien Unendlichkeit aufzulösen strebt.

Es ist derselbe Ausdruck, ins Ekstatische gewandt, der in der gleichzeitig gemalten Darstellung der heiligen Cäcilie (Abb. 97) wiederum derselben Erscheinung der Helena Fourment gegeben ist, die in beiden Fällen das Urbild der künstlerischen Schöpfung darstellt. Wie wenig ist nun doch an dem Gegenstand hier der Entzückung und dort des Schmerzes gelegen! Das unbestimmt Schweifende der Empfindung führt über alle Bindung der begrifflichen Vorstellung weit hinaus. Die Amoretten lassen die Gestalt fast näher, als der Welt der heiligen Geschichten, der des Liebesgartens erscheinen (Abb. 112). Wir stehen in der Zeit, in der die „freien" Stoffe in die Kunst des Rubens einströmen — auch für ihn selbst hat nun die Bindung der künstlerischen Phantasie an bestimmte Stoffgebiete, die in dem Zeitalter des Romanismus begründet worden war, jede Geltung verloren. Es war nötig gewesen, jene Grenzen zwischen den einzelnen Bildgattungen zu ziehen, die das 16. Jahrhundert gezogen hatte — aber doch nicht, um die schaffende Persönlichkeit einzuengen, sondern um ihr die Freiheit zu geben, von verschiedenen Punkten aus in die Welt der sinnlichen und der geistigen Erfahrung einzudringen. Wir erinnerten bereits daran: es ist das Thema des Gesellschaftsbildes, das sich in den Händen des Rubens neu belebt. Welche Geselligkeit doch! Es sind dieselben vornehmen Kreise, in denen der Künstler sich bewegt und für die seine Schöpfungen bestimmt sind — und wie zwanglos erscheint nun dieses Leben, voller Lebenslust, voll Anmut und Schönheit, prächtig, schwärmerisch und zugleich von einer derben Sinnlichkeit. Es ist eine aristokratische Kultur, die das Lebensgefühl des Einzelnen vielmehr befreit und steigert, statt es einzuengen, und die Kunst des Rubens selbst hat ihre wichtigste kulturelle Funktion darin, eben diese Lebensstimmung der „vornehmen" Gesellschaft, die keine andere ist als die der Renaissance, auszusprechen, sie in einer immer neuen Weise anzuregen und in einer idealisierten Form dem Bewußtsein gegenwärtig zu halten.

Es gehört zu diesem Ideal vom „Menschen" hinzu, daß ihm alle Quellen des Lebens offenstehen. Neben Bildern wie dem Parisurteil die derbe und lustige Burleske des Susannabildes (Abb. 111) — wie anders sind nun die Akzente genommen als in dem frühen Bild des Künstlers (Abb. 47) — und neben der Conversation à la mode des Liebesgartens das jauchzende Ungestüm des Bauerntanzes (Abb. 115). Es sind Bacchanalien einer ganz neuen Art, diese Bilder des Prado und des Louvre, von einer Leidenschaft, die die Gestalten wie im Taumel dahinzureißen scheint. Die Kraft der frei dahinstürmenden Bewegung, die Rubens in dieser Zeit seinen Mythologien zu geben weiß und von der auch das letzte seiner Jagdbilder (Abb. 114) ein glänzendes und von den älteren Werken gänzlich unterschiedenes Beispiel bietet, teilt sich nun diesen erdgeborenen Gestalten mit, und wie die Kette der Tanzenden durch die Landschaft dahinschwingt, scheint mit ihr der Boden selbst zu wogen, und es ist nochmals, in einer neuen Form der Symbolisierung, das Leben elementarer Naturgewalten, das in einer solchen Schöpfung sichtbar wird. Niemand außer Rubens hat ähnliche Bauernbilder gemalt, und indem die Grenze gegenüber den Mythologien aufgehoben ist, ist die Heroisierung des Genrebildes der Sinn dieser letzten Wendung der Kunst des Rubens auf dem Gebiet der figürlichen Historie.

Es scheint von einer inneren Notwendigkeit, daß die Kunst des Rubens da, wo sie sich ganz frei aussprechen darf, zur Landschaft führt. Auch hier fehlt nicht der äußere Anstoß, um die in den letzten Jahren des Künstlers besonders große Zahl seiner Landschaftsbilder zu erklären. Er hatte im Brabantischen ein großes Landgut erworben, mit einem halb noch mittelalterlichen Schloß, ähnlich demjenigen, das auf dem Gemälde der Landschaft mit dem Turnier (Abb. 118) erscheint. Aber entscheidend war doch, daß mit der Abklärung der Persönlichkeit und mit der allgemeinen Beruhigung der abendländischen Barockmalerei die Landschaft zwar niemals als der einzige, aber doch als einer der wesentlichsten Inhalte des malerischen Schaffens der Zeit hervortrat. Die Landschaften des Rubens und des Claude Lorrain und des Jan van Goyen stehen unmittelbar nebeneinander, und sie gehören einer und derselben Bewegung an, die das, was in der Malerei des Barocks gegenüber derjenigen der eigentlichen Renaissance neu ist, in reinster, konzentriertester Form zum Siege führt. Natur, Licht, Stimmung — daß das malerische Schaffen sich nach dieser Seite hin gewandt hatte, erklärt die Bedeutung, die das Landschaftsbild in der Kunst des Barocks gewinnt. Es ist die neue Bildform der Zeit — die einzige, die bis zu dem Beginn des 16. Jahrhunderts nicht selbständig vorkommt. Das freie Allgefühl, das als die herrschende Lebensstimmung dieser Jahrhunderte zur künstlerischen Gestaltung drängt, findet in ihr seinen ungesuchtesten, reinsten Ausdruck. Immer wieder war auch für einen Rubens die Darstellung des Menschen der vornehmste Gegenstand seiner Kunst gewesen: was er an ihm empfunden und gesehen und gestaltet hatte, war das Naturhafte seines Daseins, das Kräftige, Volle, Schöne und Üppige der sinnlichen Erscheinung, das naturhafte Aufgehen auch der Seele in den sie erfüllenden Gefühlen und Leidenschaften und in dem Genuß der ewigen Schönheit des Lebens, die da am höchsten erscheint, wo die Wogen am höchsten emporschlagen. Das unendliche, allgegenwärtige und all-eine Leben der Natur, das in allem individuellen Dasein, auch des Menschen, lebend und wirkend erscheint, ist der Inhalt auch der Historien des Künstlers. Man pflegt das Weltgemälde, wie Rubens es in seinen Schöpfungen entworfen hat, mit dem des Shakespeare zu vergleichen. Aber die Unterschiede zwischen der Kunst des großen Engländers, der aus dem unbegrenzten Reichtum seiner Wirklichkeitserfahrung heraus die tausendfach individuelle Mannigfaltigkeit des Lebens an dem Zuschauer vorüberziehen läßt, und der so ganz subjektiv gefärbten Phantasiewelt des Rubens sind kaum geringer als die Gemeinsamkeiten. Wenn irgendwo, so scheint in dem enthusiastischen Pantheismus des Giordano Bruno diejenige Form der Weltanschauung gegeben, die in der Kunst des Rubens freier, vollendeter, glücklicher zum Ausdruck kommt.

Auch die Landschaften des Rubens geben das freie und poetische Ineinanderschweben der Töne und die Steigerung der Linien, Formen, Farben zu einem mächtigen Einklang des Lebens. Auch hier sind die späteren gegenüber den früheren Schöpfungen, wenn nicht einfacher, so doch einheitlicher, schlichter und von einem Duft der Ferne, so daß nun jene Stimmungen der Sehnsucht in dem Beschauer entstehen, der sich mit einer unwiderstehlichen Gewalt in die freie, nur mehr zu ahnende Unendlichkeit des Lebens hingezogen fühlt. Noch das grandiose Gemälde der Sintflut in der Wiener Galerie, das um die Wende des zweiten zum dritten

Jahrzehnt entstanden sein dürfte (Abb. 116), gibt mit der Überfülle der dem Beschauer entgegendrängenden Massen und Bewegungsströme jene ältere Auffassung wieder, die in den großen Altären der Zeit des Zusammenwirkens mit Anton van Dyck sichtbar wird. Die heroische Landschaft des Pitti-Palastes (Abb. 117) steht zu ihr bei äußerer Ähnlichkeit im denkbar größten Gegensatz: wie leicht das Emporsteigen dieser einen mächtigen Bewegung, und wie verliert sich der Blick in die wundervoll aufleuchtende Tiefe! Auch die späten Landschaften des Rubens sind von größtem Reichtum der Einzelformen — das Auge glaubt immer neue Welten in diesem ins Unendliche sich dehnenden Universum zu entdecken —, aber eins fügt sich so leicht zum andern, daß die Freiheit der Übersicht des Ganzen durch nichts gehemmt wird. In der Farbe bedarf der Künstler jener warmen Töne, von denen wir sprachen, die in die feuchte und frische Kühle der Natur hineinspielen, und es hängt wenigstens auch damit zusammen, daß Lichtphänomene einer selteneren und prächtigeren Art, Sonnenuntergänge von höchster Schönheit, die Erscheinung des Regenbogens, den Künstler besonders anziehen: die Beschränktheit der irdischen Welt verschwindet in der Anschauung der sie umstrahlenden kosmischen Zusammenhänge. Der Mensch, der mit seiner Empfindung in das Leben der Natur eingeht, gehört zu diesen Landschaften des Rubens hinzu, sei es, daß durch die Verbindung einer äußeren Assoziation mit dem Gefühl des Widerstreits von Licht und Dunkel die Vorstellung jenes Turniers entsteht, mit dem die Schloßlandschaft des Louvre belebt ist (Abb. 118), oder daß die Natur in einem „sentimentalen“ Sinne durch den Menschen beseelt erscheint, wie in der pastoralen Landschaft mit dem Regenbogen (Abb. 113). Am schönsten und vollkommensten vielleicht der Einklang in der Weidelandschaft des Pitti-Palastes (Abb. 119): die schlichteste Wirklichkeit verklärt zu einem Abbild der lebenschaffenden Gewalt des Alls und durchtönt von dem Gesang sphärischer Harmonien. Von den großen Historien des Künstlers ist in diesen Landschaften nur das eine geblieben, die Weltweite des Gefühls.

Die Einwirkungen der Kunst des Rubens erstrecken sich auf den ganzen Umfang der vlämischen Malerei der Zeit. Unter seinen Schülern und Mitarbeitern kann hier, außer Anton van Dyck, nur der eine, FRANS SNYDERS, genannt werden — der Mitarbeiter des Rubens bei dem „Früchtekranz“ (Abb. 75) und bei der Jagd der Diana (Abb. 114). Der Umkreis auch seiner selbständigen Tätigkeit, die er als einer der angesehensten und beliebtesten Zeitgenossen des Rubens noch lange über dessen Tod hinaus ausübte, ist damit bereits umschrieben: Jagdstücke und Stilleben, in großem und größtem Format — die von uns abgebildeten Beispiele gehören fast schon zu seinen kleineren Werken und sind dadurch nur um so geschlossener und wuchtiger. Die Stilleben geben die typische vlämische Form des Küchen- und Hallenbildes, oft mit mehreren Figuren, und auch bei dem Bild der Münchner Pinakothek treten zu dem prächtigen Aufbau der toten Tiere und der Früchte, rahmend und belebend, jene kleinen Szenen hinzu, die ein Geschehen in das Bild der toten Natur hineintragen. Der kraftvollen Komposition entspricht die ebenso kräftige Farbe — das Rot in dem Hummer — und die breite und saftige Charakteristik des Stofflichen, wie etwa hier in den glänzend gemalten Artischocken. Die Nähe der Kunst des Rubens ist in diesen Gemälden unverkennbar.

Abb. 120–121

Nur eine Richtung der Antwerpener Malerei ist wenigstens in ihren Anfängen von Rubens unabhängig, vertreten durch eine Reihe von Künstlern, die in stärkerem Maße noch als er selbst den Einfluß des Caravaggio an sich erfahren hatten.

Abb. 122 Als der älteste unter ihnen ist jener ABRAHAM JANSSENS zu nennen, der wahrscheinlich zu etwa gleicher Zeit mit Rubens in Rom gewesen war. Auch er geht nun im selben Sinne wie Rubens über die älteren Romanisten weit hinaus, mit schweren, mächtigen Formen und einem kräftigen, bräunlichen Inkarnat mit tiefen, schwarzen Schatten. Alles doch ohne das Leben, das Rubens seinen Schöpfungen bereits in dieser Zeit zu geben vermochte — nur um wenige Jahre nach jenem Bilde des Flußgottes, das Janssens im Wettbewerb mit Rubens (der hier seine erste Anbetung der Könige schuf) gemalt hatte, entstand das Bild der vier Weltteile (Abb. 44). Die von innen her quellende Bewegung der Form und das lebhafte Farbenspiel des Rubens in der Behandlung des menschlichen Körpers fehlen ihm

Abb. 123 durchaus. Es hängt nun bei einem THEODOR ROMBOUTS mit seinem langen Aufenthalt in Italien, der ihn dem Rubenskreis fernhielt, zusammen, daß seine Werke ihn in besonders enger Verbindung mit Caravaggio zeigen. Aber auch in Antwerpen selbst gewann im Laufe des zweiten Jahrzehnts des Jahrhunderts die Kunst des Caravaggio einen starken und direkten Einfluß auf die Entwicklung der vlämischen Malerei. Wir sprachen von der Nachbildung des Rubens nach der Grablegung des Caravaggio (Abb. 50), und zu diesen mehr abgeleiteten Beziehungen kam nun die bereits erwähnte Aufstellung eines Hauptwerkes des Künstlers in einer der Antwerpener Kirchen, und es kennzeichnet die Stimmung in den Künstlerkreisen, daß Maler der verschiedensten Richtungen, neben einem Rubens auch ein Jan Brueghel, sich bei dem Ankauf des Bildes mit einem Beitrag beteiligten. Für Anton van Dyck wie für Jordaens war es von der größten und für den letzteren fast von einer entscheidenden Bedeutung, daß sie am Anfang ihrer Laufbahn der Kunst des Caravaggio begegneten und in einen unmittelbaren Wettbewerb mit ihm selbst traten. Noch die Darstellung des wunderbaren Fischzuges von Jacob Jordaens (Abb. 124) zeigt, trotzdem der Künstler hier bereits durch den Altar des Rubens in Mecheln (Abb. 80) angeregt erscheint, ihn im Zusammenhange mit der caravaggiesken Richtung der Antwerpener Malerei. Wie ungeheuer schwer und lastend erscheint nun diese prachtvolle Komposition neben derjenigen des Rubens! Der Ton, den Jordaens auch später festgehalten hat und der ihn von Rubens unterscheidet, ist bereits hier angeschlagen.

Die meisten unter diesen Künstlern, ein Jordaens ebenso wie ein Gerard Seghers

Abb. 125 und ein GASPARD DE CRAYER, sind früher oder später zur Nachfolge des Rubens übergegangen, und das Bild des letzteren Künstlers, des Führers der Brüsseler Malerei, das dasselbe Thema behandelt wie die Altäre des Rubens und des Jordaens, zeigt die analoge Entwicklung, wie wir sie von der Kunst des Rubens her kennen: in der leichteren, gelösteren Behandlung der Komposition ebenso wie in der lichteren Farbe, wozu dann jene enthusiastische Steigerung des Ausdrucks kommt, die bei de Crayer durch das übermäßige Hervortreten des Weißen im Auge so leicht zu beinahe krankhaften Erscheinungen führt. Prächtig und schwungvoll in seinen Andachtsbildern, kann doch auch er ebensowenig wie die anderen Nachfolger und Nachahmer des Rubens mit ihm selbst irgendwie verglichen werden.

Allein die Kunst des JACOB JORDAENS ruht, ähnlich derjenigen des Rubens, auf einer ganz ursprünglichen Begabung, die in den Jugendwerken des Künstlers mit einer überraschenden Gewalt hervortritt, ungleich früher als bei Rubens, dessen Entwicklung eher langsam, dann aber um so tiefer und nachhaltiger vor sich gegangen ist, während der rasche Anlauf des Jordaens bald erlahmt und nun eine, allerdings noch auf lange hinaus volle und lebensfrohe Wiederholung derselben Motive und Formen beginnt, die sich durch die Jahrzehnte, bis weit in die zweite Hälfte des Jahrhunderts hinein, fortsetzt. Jordaens war nicht in Italien gewesen, aber die Anfänge seiner Entwicklung standen, wie wir sahen, unter dem Zeichen des Caravaggio. Die Drastik der Typen und der Gesten, die Art der Lichtführung mit den schweren, braunschwarzen Schatten, endlich doch wohl auch die Neigung zu sittenbildlichen Darstellungen, die dann freilich auch im Inhalt sofort ganz anders gewandt werden, stammen von der caravaggiesken Kunst. Aber nun gibt es nichts Kraftvolleres als diese Jugendbilder des Künstlers, die mit ihrer ganz unkonventionellen, herben und frischen Behandlung namentlich des Inkarnats und mit ihrer rücksichtslos-vulgären Auffassung der heiligen Geschichten ebenso wie der mythologischen Szenen (Abb. 126 und 127) auch neben einem Rubens sich behaupten. Mit welcher Unmittelbarkeit sind die beiden Figuren des Meleager und der Atalante nebeneinander gestellt, und wie breit und fest ist diese Aktmalerei, mit der eigenartigen und kräftigen Farbigkeit, die den Künstler auch von Cavavaggio durchaus unterscheidet. Das Hauptstück unter den Gemälden dieser Art ist die große Darstellung der Abundantia (Abb. 129) — zweifellos durch die Bacchanalien des Rubens (Abb. 72 und 73) angeregt, aber nun doch auch wieder unbefangener gesehen, mit ganz anderen Linien und Farben, als man sie bei Rubens findet, auffallend schon durch das Hauptmotiv des Rückenakts; das Ganze bei aller üppig gedrängten Fülle naturalistischer gedacht und modellmäßiger durchgeführt, ohne den einheitlich erhöhten Schwung und die freie phantasievolle Lebendigkeit, die in dem Bilde des Rubens atmet. Auch die Grenze der Kunst des Jordaens ist damit bezeichnet, und vielleicht gehören Bilder wie das Familienporträt des Prado (Abb. 132) zu denjenigen Leistungen, in denen die Begabung des Künstlers sich am reinsten ausspricht. Der Eindruck der unverfälschten, mit einer kernigen Größe erfaßten Wahrheit zeichnet diese Bildnisgruppe in einem besonderenMaße aus, und indem das Vergeistigte der Porträts des van Dyck hier ebenso fehlt wie das gesteigerte Leben der Schöpfungen des Rubens, scheint das Antwerpener Bürgertum dieser Tage in der ganzen Kraft seines Daseins vor dem Beschauer aufzusteigen.

Abb. 124, 128–135

Bereits das Idyll der Bauernfamilie mit dem Satyr (Abb. 128) führt uns zu jener Umbildung des caravaggiesken Naturalismus, auf die sich schon damals der Ruhm und die Beliebtheit der Kunst des Jordaens vornehmlich gründeten. Die Darstellung einer äsopischen Fabel gibt den Vorwand zu einem Genrebild großen Stils, mit der derben und kräftigen Modellmalerei und den Lichtkontrasten und Schattenspielen, auf die es diesen Nachfolgern des Caravaggio vor allem ankam. Ein Stück Urwelt dabei in dem bocksbeinigen Gesellen, der mehr noch um der Ergänzung und des Kontrastes willen als wegen der Fabel der Szene beigefügt erscheint. Alles von einer kräftigen, aber auch schweren und dumpfen Art.

Wir sahen, daß der Künstler sich bereits in seinen früheren Schöpfungen mit

dem Kreise der Kunst des Rubens berührt. Das Bild der vier Evangelisten (Abb. 130) bestätigt diesen Zusammenhang mit der Kunst, zunächst mehr noch des van Dyck als des Rubens selbst. Es scheint sich dabei fürs erste nur um rein äußere Beziehungen zu handeln, indem mindestens das eine der für dieses Bild verwandten Modelle von beiden Künstlern für die gleichen Zwecke benutzt wurde. Aber auch in der malerischen Behandlung dieser Typen — welcher Gedanke, in ihnen die Schüler des Heilandes bei der Abfassung und Vergleichung der Evangelientexte erkennen zu sollen! — findet man eine ungleich bewegtere, detailliertere und unruhigere Durchführung als die übrigen, doch nur wenig früheren Werke des Jordaens (Abb. 126) sie zeigen, und das Ganze ist weicher und leuchtender in der Farbe, mit einer Auflösung bereits der schweren Schatten, die für die im engeren Sinne caravaggieske Zeit des Jordaens bezeichnend sind. Auch an das Gemälde des wunderbaren Fischzuges (Abb. 124) wird an dieser Stelle nochmals zu erinnern sein — die bewegtere, schwellendere Modellierung der Formen in der Art des Rubens beginnt sich durchzusetzen. Dazu kommen nun diejenigen Bestrebungen, die bei der am Boden hockenden Satyrgestalt des Abundantiabildes besonders deutlich hervorzutreten beginnen und die allmählich zu einer vollständigen Änderung der Bildauffassung des Jordaens führen: die Auflichtung der Schatten durch eigentümlich spiegelnde Reflexe bewirkt die lichtere, aber auch so viel unruhigere Erscheinung derjenigen Gemälde, die, in den Galerien überall vorkommend, die allgemeine Vorstellung von der Kunst des Jordaens fast ausschließlich bestimmen. Alles wird flüssiger, loser, und nun gibt es die bekannteste Note dieser späteren und spätesten Werke des Künstlers, wie zumal die weiblichen Gestalten mit jener überquellenden Üppigkeit gebildet werden, die endlich wahrhaft ungeheure Formen annimmt und wohl auch ein vollkommenes Zerfließen der Gestalt in formlose Massen zur Folge hat. Die Parallele zu der Entwicklung des Rubens, wie sie in seinem letzten Jahrzehnt sich vollzieht, ist deutlich, und immer beherrschender tritt seit dieser Zeit der Einfluß des Rubens auf Jordaens hervor. Aber indem nun ähnliche Wirkungen, wie Rubens sie in seinen späteren Schöpfungen zu erzielen wußte, auch von Jordaens erstrebt werden, gelangt er, ohne die nachhaltige Kraft der künstlerischen Anschauung, die ein Rubens besaß, zu Übertreibungen und Formeln, bei denen die Grenze von Stil und Manier oft genug überschritten erscheint. Auch diese späten Werke des Jordaens aber enthalten ein echtes Stück vlämischer Malerei, vieles dabei vom Besten und Echtesten, was dieser Kunst überhaupt, außer den Schöpfungen des Rubens, gelungen ist.

Die großen kirchlichen Kompositionen aus der späteren Zeit des Jordaens (Abb. 134 und 135) zeigen ihn ganz auf den Bahnen des Rubens: breit, pompös, leuchtend, geben diese Altäre eine Umbildung und bombastische Steigerung der von jenem gefundenen Bildideen. Der Vergleich der Anbetung der Könige mit dem Vorbild des Rubens (Abb. 79) zeigt, wie die von diesem in voller Straffheit gefaßte Bildidee ins Unbestimmte zerfließt — in Übereinstimmung mit der Auffassung der einzelnen Gestalten in den späteren Werken des Künstlers. Aber nun ist doch auch dieser Schwall der Massen ein Schauspiel von ganz elementarem Reiz, und es gibt dazu noch einen besonderen pikanten Akzent, wie mitten in diesem üppigen Treiben, das sich bis zu dem Brüllen und Johlen der vergnügten Menge steigert, die

spröde und eigenartige Schönheit Mariä erscheint, in der ein Typus der älteren caravaggiesken Richtung der Antwerpener Malerei nachklingt. Freier noch bewegt sich dann Jordaens in dieser Zeit auf dem Gebiet der mythologischen Darstellungen, zu denen man wohl auch jene Susannabilder zählen mag, deren schönstes wir abbilden (Abb. 131). Auch neben den Darstellungen des Rubens und des van Dyck (Abb. 47, 111, 139) erscheint das Bild des Jordaens zwar ohne alle dramatische Kraft, aber doch außerordentlich prächtig in der Farbe und vielleicht auch am meisten „vlämisch" in der Auffassung. So wie Rubens es niemals in diesem Sinne hatte verstehen wollen, gibt das Bild des Jordans eine Verherrlichung allein der sinnlichen Weichheit der Materie — mit voller Unbefangenheit und ohne jedwede Lüsternheit, alles von einem strahlenden Licht übergossen.

Endlich die bekanntesten Werke des Jordaens, in denen er die nationalen Feste schildert: die großen Familienkonzerte und die Darstellungen des Festes des Bohnenkönigs (Abb. 133). Seit dem Beginn der dreißiger Jahre hat Jordaens diese Bilder immer aufs neue wiederholt, in den verschiedensten Variationen von sehr ungleichem Wert, von denen wir eine der reichsten und schönsten abbilden. Es sind wohl auch noch glänzende Manifestationen der besonderen Instinkte der vlämischen Malerei, aber nun doch bereits ohne die Kraft eines höheren Aufschwunges, nicht nur dem Stoff nach auf die bloße Völlerei und Schlemmerei beschränkt, sondern auch künstlerisch ohne höhere Durchbildung, bloße Orgien der künstlerischen Anschauung. Aber nun doch und trotz alledem: diese Bilder sind überladen, und sie sollen es sein, und sie sind voller formelhafter Züge, aber sie enthalten den trotz allem überwältigenden letzten Ausklang eines großen Lebensgefühls. Die weichen, strukturlosen, schwimmenden Massen, mit jenen unaufhörlichen Schwebungen der Oberfläche, die durch die spiegelnden Halbtöne noch vermehrt werden: auf diesem Boden der allgemein-sinnlichen Vorstellung entwickelt sich die Schilderung der überquellenden Lustigkeit dieser Gesellschaft, die alle nur möglichen Töne durchläuft, voller Behagen und voller Tumult.

Wie anders nun jenes Bacchanal des Bauerntanzes (Abb. 115) von Rubens! Die fette, stickige Atmosphäre in dem Bilde des Jordaens wird dem, der von solchen Bildern kommt, fast unerträglich scheinen. Wie bezeichnend nun auch für das Verhältnis dieser Kunst zum Menschen und zur Natur, daß die enge, von einem warmen Brodem erfüllte Stube den Schauplatz der Feste gibt, die den Maler zur Nachbildung reizen! Die vlämische großfigurige Malerei hat mit dieser Wendung — in dem Augenblick, wo sie am lautesten und frohesten erscheint — den Boden, auf dem ihre Größe erwachsen war, verlassen. Merkwürdig genug: der Maler jener Bilder zügelloser Lebenslust starb als Kalvinist. Er wurde auf holländischem Boden begraben.

Abb. 136—165

Jordaens und ANTON VAN DYCK waren fast gleichaltrig, durch einen Unterschied nur von sechs Jahren voneinander getrennt. Aber während Jordaens nach seiner ganzen Bildauffassung und nach seiner künstlerischen Entwicklung vielmehr noch als ein Zeitgenosse des Rubens erscheint, dessen Stil er in einer vielfach manieristischen Umbildung bis an sein Ende festhält, steht van Dyck zu Rubens von Anfang an in demselben Verhältnis wie ein Guido Reni zu einem Caravaggio,

als der Vertreter einer jüngeren Generation, mit einer immer deutlicheren Entfernung von demjenigen Formen- und Bildideal, das von Rubens gestaltet worden war. Auch bei ihm läuft, wie bei einem Guido Reni, das unruhige Hindrängen auf eine energische, schärfere Charakteristik, mit der er über die Kunst des Rubens hinausstrebt, in einen Zustand innerer Ermattung hinaus, der den Gebilden der künstlerischen Phantasie, bei aller Eigenart und Sensibilität, durch die die Schöpfungen der Spätzeit des Künstlers ganz neue Töne in die vlämische Malerei hineintragen, den Charakter der inneren Schwäche und Schwächlichkeit gibt. Das vollkräftige Menschentum, das ein Rubens und, in seiner Art, doch auch ein Jordaens besessen hatten, fehlt einem van Dyck durchaus, und die Folge seiner Selbstporträts (Abb. 149 und 165) erinnert an die innere Tragik eines Lebens, das diesen Liebling der Götter und Menschen in einer bei allem Geist und allem Geschmack doch vollkommenen inneren Erschöpfung enden läßt.

Er war siebzehn-, höchstens achtzehnjährig, als er in die Werkstatt des Rubens eintrat, und die vier bis fünf Jahre seiner Tätigkeit mit und neben Rubens scheinen fast den Inhalt eines Menschenlebens zu erschöpfen. In einer fieberhaften Hast schafft der Jüngling nach den Entwürfen des Rubens und, mindestens in gleichem Umfang, in voller Selbständigkeit auch der künstlerischen Erfindung, eine kaum zu zählende Menge von Altären und Historien aller Art, größten Umfanges, darunter das Genialste, was er überhaupt gemalt hat. Dazu eine lange und glänzende Reihe von Porträts. Wir wissen, in welcher Zeit er zu Rubens kam: als dieser aufs neue der römischen Barockmalerei nahezukommen suchte — und wir sahen bereits, daß der junge van Dyck sich in noch ungleich stärkerem Maße als Rubens selbst der caravaggiesken Richtung der Antwerpener Malerei anzunähern und zugleich sie zu übertreffen suchte — in einer Zeit, in der auch Rubens eine schärfere, zügigere Behandlung der Form und des Ausdrucks und kontrastreichere Wirkungen in Licht und Farbe anstrebte. Es war die Zeit, in der Rubens die großen Altäre für die Jesuitenkirche zu gestalten begann, und Schöpfungen wie jene Skizze der Beweinung Christi, die wir erwähnten (Abb. 51), zeigen, daß in diesen Jahren die Fragen, deren Beantwortung dann van Dyck in Gemälden wie dem der Gefangennahme Christi (Abb. 138) auf eine glänzende und ganz persönliche Weise in Angriff nahm, den Geist des Rubens selbst beschäftigten. Es ist nun nicht nötig, zu wiederholen, was bereits über den Unterschied des Temperaments und der künstlerischen Auffassung der beiden Persönlichkeiten gesagt wurde. Die von uns abgebildeten Jugendwerke des van Dyck (Abb. 136—139) lassen das unruhig Gesteigerte des Ausdrucks, der Formen, der Lichtwirkungen, der Farben selbst erkennen oder doch ahnen. Berühmte Prachtbeispiele dieses scharf und dramatisch pointierenden Stils, wie das Gemälde des hl. Hieronymus und dasjenige der Susanna, lassen den unmittelbaren Vergleich mit den, nun freilich um mehrere Jahre älteren Schöpfungen des Rubens zu (Abb. 39 und 47). Auch die größeren Kompositionen des van Dyck haben ihren besonderen Ton in der plötzlich und scharf auffahrenden Bewegung, und man mag auch das zur Charakteristik des Künstlers hinzunehmen, wie bedeutungslos bei dem Bilde der ehernen Schlange die Person des Moses als des eigentlichen Wundertäters behandelt und wie aller Nachdruck auf die Darstellung der psychischen Erregung gelegt ist. Besonders faszinierend wirkt dann diese gewaltsam

zerrissene, nur einzelne Bewegungsrichtungen, Gebärden, Ausdrucksköpfe hervorhebende Kompositionsart in dem schon erwähnten Gemälde der Gefangennahme Christi. Wie weit ist nun doch dieses unruhige Aufblitzen einiger Bruchstücke nur der Figurenmassen von der Auffassung des Rubens entfernt!

Die italienische Reise des van Dyck bedeutete für ihn die Entdeckung Tizians. Wir wissen, daß auch Rubens in annähernd denselben Jahren zu der Kunst des Tizian überging. Aber was für ihn, bei aller begeisterten und eindringenden Sorgfalt des Studiums, doch nur eine Erfrischung seines Wirklichkeitsempfindens und die Anregung zu einer nur um so reineren und vorurteilsloseren Auffassung der Natur selbst bedeutete, führte bei der so viel widerstandsunfähigeren Persönlichkeit des van Dyck zur Entwicklung eines von Tizian abgeleiteten, akademisch-süßen Schönheitsideals. Einzelne Motive und Formen der tizianischen Kunst gehen, wie auch in dem von uns abgebildeten Beispiel (Abb. 140), fast unverändert in seine Werke über. Sein Skizzenbuch ist voll von Notizen nach tizianischen Schöpfungen, in der ihm eigenen lebhaften und fahrigen Manier, ohne daß die Spuren einer tieferen Aneignung und Aufarbeitung der fremden Kunst sichtbar würden.

Auf der Grundlage dieser nun bereits so viel naturferneren und formelhafteren Auffassung ruhen die Schöpfungen der letzten anderthalb Jahrzehnte des Künstlers. Unter den Altären, die er noch während seines Aufenthalts in Antwerpen schuf, überwiegen die Passionsbilder: Darstellungen der Kreuzigung und der Beweinung Christi (Abb. 141) — von einem bewußt edlen Pathos und einer ebenso bewußt schönen Ausgleichung der Formen und Farben, die den völligen Gegensatz zu der naturhaften Leidenschaft jener Kreuzigungsszene bedeuten, an deren Ausführung van Dyck selbst in dem Atelier des Rubens beteiligt gewesen war (Abb. 81). Bereits in diesen Werken erscheint der „vlämische" Charakter, wie er in den Schöpfungen des Rubens hervorgetreten war, nicht so sehr fortgebildet als vielmehr innerlich gebrochen, aufgegeben zugunsten eines möglichst allgemeingültigen abendländischen Klassizismus. Wie anders nun aber diese erneute Wendung zu einer italienisierenden, akademischen Bildauffassung gegenüber der scheinbar so ähnlichen Bewegung des niederländischen Romanismus des 16. Jahrhunderts, in dem Zeitalter jenes Willem Key, mit dessen Darstellung der Pietà unsere Abbildungen beginnen! Dort ein kraftvolles Vorwärtsstreben zu einem neuen Können, mit der ganzen Entdeckerfreude der Zeit, vor deren Augen sich völlig unbekannte und ungeahnte Gebiete des künstlerischen Schaffens auftun — hier das ermattete Zurücksinken der künstlerischen Phantasie zu einem Formen- und Bildideal, das nicht so sehr aktiv ergriffen als vielmehr passiv empfunden und genossen wird: mit jener Schönheitsseligkeit und Empfindsamkeit, die ein Flüchten vor der Wirklichkeit des Lebens bedeutet. Der resignierte, sehnsüchtige Ton, auf den die klassizistische Bewegung des 17. und 18. Jahrhunderts, im Rückschlag gegen die gewaltige Kraftanspannung des eigentlichen Barocks, gestimmt ist, gibt auch den Spätwerken des van Dyck ihren bei aller Schönheit müden und matten Charakter. Wie anders erscheint nun der „aristokratische" Charakter dieser Kunst gegenüber derjenigen des Rubens! Die Noblesse, wie sie, wiederum in deutlichem Anschluß an die tizianische Kunst, der Madonna mit dem Engelreigen (Abb. 142) gegeben ist, ist von einer entnervten, blutleeren Art. Auch die bedeutendste

Schöpfung dieser späteren Jahre des van Dyck, in der er über alles bloß akademische Formenspiel weit hinausgeht — seine letzte Darstellung der Beweinung Christi (Abb. 143) — teilt jene allgemeinen Eigenschaften seines Spätstils. Aber unter den besonderen Wirkungsbedingungen dieses Stils ist nun eine Schöpfung von hohem persönlichem Gehalt und ergreifendem Ernst entstanden. Etwa zur selben Zeit schuf Rubens seinen Altar der Kreuztragung (Abb. 104), und nun ist, gegenüber etwa dem Bilde der Beweinung Christi vom Jahre 1614 (Abb. 49), deutlich, wie auch bei einem van Dyck die Aufhebung der Materie und ihrer Brutalität den Sinn und den Wert jener Schöpfung bedingt. In einer ganz anderen, entgegengesetzten Art wie bei Rubens — der Ton der müden Erinnerung und der schmerzlichen Klage bestimmt den Eindruck des Bildes. Es mag dem Leser überlassen bleiben, zu entscheiden, ob es dem Künstler gelungen ist, diese Stimmung ganz rein durchzuführen; aber wie stark ist nun das subjektive Moment, wie gesteigert die Innerlichkeit der Auffassung! Dieser „Verfall" schließt Absichten und Möglichkeiten der Vergeistigung des Lebens und damit allgemein-seelische Werte und Werte der künstlerischen Anschauung in sich ein, die so, wie sie für die Zeit selbst lebendig gewesen sind, jederzeit werden wiedererweckt werden können. Auch der Gegensatz, der zwischen den späten und den frühen Werken des van Dyck besteht, entbehrt doch nicht des inneren Zusammenhanges: das gesteigerte Ausdrucksbedürfnis und die Kraft, das Seelische in der menschlichen Erscheinung sprechen zu lassen, sind von Anfang an bei van Dyck mit einer gewissen Allgemeinheit und Leere der Formvorstellung verbunden. Von Anfang an ist durch das Verlangen nach einer ausgesprochenen „Stimmung" des Bildes die innere Auflösung desjenigen Lebensgefühls vorbereitet, mit dem Rubens die „vlämische" Malerei erfüllt hatte.

Es liegt bereits in diesem Verhältnis, daß diejenige Bildaufgabe, die von Rubens zwar niemals ganz vernachlässigt worden war, ihm aber doch relativ ferngelegen hatte, für Anton van Dyck weitaus die wichtigste wurde: das Porträt. Die Fähigkeit, zu „charakterisieren", nicht nur die äußere, in einem allgemeinen Sinne belebte Form, sondern die geistige Einheit der Persönlichkeit sprechen zu lassen, durch die Intensivierung des Blicks zugleich mit der Unterordnung der übrigen Teile der Bilderscheinung unter eben diese Wirkung dem Porträt Stimmung und seelischen Reichtum zu geben — eben diese Fähigkeit ließ den Künstler von vornherein für das Porträt in einem besonderen Maße prädestiniert erscheinen. Gewiß nun, daß diese Wirkung leicht etwas Gewolltes und immer mehr auch etwas Gemachtes enthält, und daß die Pose des vornehmen Porträts den Stimmungsgehalt der künstlerischen Schöpfung gefährdet und in der späteren Zeit zumeist vernichtet, aber noch unter den Bildnissen des letzten Jahrzehnts finden sich solche, die zwar nicht an Unbefangenheit, aber doch an Kraft der Konzentration den früheren Schöpfungen des Künstlers gleichkommen. Der Ausdruck der inneren, bewußten Überlegenheit gegenüber dem Beschauer ist in allen Porträts des van Dyck festgehalten und nimmt in ihnen nur immer neue Formen an — die Tiefe eines Rembrandt, der das Unbewußte, für sich Seiende der Persönlichkeit zur Anschauung zu bringen vermochte, wird man in ihnen nicht suchen dürfen. Aber es ist unmöglich, in dem Künstler, der immer zu den ersten Porträtmalern aller Zeiten zählen wird, allein den Modemaler der vornehmen Welt sehen zu wollen.

Es war zunächst, solange van Dyck neben Rubens tätig war, noch keineswegs entschieden, daß das Porträt einmal seine Hauptaufgabe werden würde. Die Historie überwiegt auch unter seinen selbständigen Schöpfungen in dieser Zeit durchaus. Aber die Porträts dieser Jahre sind von einer besonderen Frische und von einer sympathischen, menschlichen Art, wie man sie später nur noch selten findet. Eine Reihe von ihnen kommt den gleichzeitigen Werken des Rubens so nahe, daß auch heute noch eine volle Einhelligkeit über ihre Zuteilung an diesen oder jenen Künstler nicht überall erreicht ist. So auch bei dem prachtvollen Bildnis der Liechtensteingalerie, das wir an erster Stelle abbilden (Abb. 144). Die unruhigere Behandlung der Formen, die beinahe stechende Gewalt des Blicks scheinen auch uns, zumal gegenüber dem etwa gleichzeitigen Bildnis des Kapitäns Vermoelen (Abb. 59), eher für van Dyck zu sprechen, so nahe Rubens gerade in diesen Jahren jenen Wirkungen zu kommen wußte (vgl. Abb. 50). Auch bei van Dyck überwiegt in dieser Zeit derjenige Bildtypus, der in unseren Abbildungen nochmals durch das besonders anziehende Frauenporträt der Eremitage (Abb. 145) vertreten ist. Das stattliche, bürgerliche Porträt, wie es im 16. Jahrhundert ausgebildet worden war, kommt auch in dem Familienbildnis (Abb. 146) zur vollen Geltung. Das Unkonventionelle, bei aller Überlegenheit doch Unbefangene und Gutmütige des Ausdrucks in diesem und das eigentümlich Versonnene in dem Frauenbildnis entschädigen mehr als reichlich für die Mängel und die für van Dyck doch sehr charakteristischen Nachlässigkeiten, wie man sie etwa in der Zeichnung der Hände findet. Am schönsten und ausgeglichensten doch wohl das Bildnis des Cornelis van der Geest (Abb. 147), bei dem man sich nun wohl nochmals der Vorliebe dieses großen Kunstfreundes und Sammlers für die Werke des Massys erinnern mag: in einer bewußten Form gibt der sinnende Ernst dieser Augen in dem feinen, durchgeistigten Kopf etwas Ähnliches, wie man es auch in den Porträts des Massys findet (Altniederländische Malerei, Abb. 113). Wie bewußt nun aber das Hervorheben der charakteristischen Züge und das unbedingte Dominieren des Blickes zusammen mit der vollkommenen Unterordnung alles Beiwerks!

Bereits das Bildnis der Isabella Brant (Abb. 148), das kurz vor der Abreise des van Dyck nach Italien gemalt sein dürfte und die Gattin des Rubens in einer so ganz anderen Weise aufgefaßt zeigt, als Rubens selbst sie in dem wenig früheren Porträt (Abb. 86) dargestellt hatte, gibt den prächtig-repräsentativen Klang des „großen" Porträts, der sich auch sonst bereits in dieser Zeit mehrfach findet. Aber wie ganz anders sind nun die Harmonien, die der Künstler in seinen italienischen Bildnissen entwickelt! Erst in Genua entscheidet es sich, daß van Dyck in der Bildnismalerei seine Hauptaufgabe erkennt: er wird der bevorzugte Maler der Aristokratie, und die Porträtkunst Tizians zusammen mit der veränderten Umgebung bedingt jene Umwandlung der Porträtform, auf die soeben hinzudeuten war. Erst jetzt bekommt das „große" Porträt jene Bedeutung und jene glanzvolle Erscheinung, die durch unsere Abbildungen (Abb. 150—153) genügend illustriert wird. Die Motive der Darstellung, die Art der Verbindung der Figur mit der Architektur, die großzügige Linienführung, die (nicht überall unberührt erhaltene) leuchtende Schönheit des Tons — alles das zusammen dient vornehmlich bei dem Bildnispaar des genuesischen Senators und seiner Gattin immer wieder in erster Linie der Charak-

teristik der Persönlichkeit, die zumal bei jenem eine Kraft und Größe und bei aller distinguierten Vornehmheit eine Schärfe und überzeugende Wahrheit erhält, die nicht leicht zu überbieten sein dürften. Selbst das berühmte und ausgezeichnete Kardinalsporträt des Pitti-Palastes (Abb. 154) dürfte ihm wenigstens an Geschlossenheit der Wirkung nachstehen. Auch das Formelhafte in der Zeichnung der Hände, in jener an das tizianische Porträt anschließenden, so unendlich oft wiederholten und zuletzt ganz leeren Form, beginnt nun stärker hervorzutreten — vor allem jedoch findet der Künstler in diesem Zusammenhange diejenige Ausdrucksform, die für ihn besonders bezeichnend erscheint und die nun auch allmählich zur stereotypen Wendung erstarrt: in dem Ausdruck jener müden Überlegenheit, wie sie, mit einem fast leidenden Zug, in dem Bildnis des Musikers (Abb. 155) erscheint. Man mag nun auf die ganz eigenartige Bilddisposition bei dieser Schöpfung, die den Ausdruck der Augen so sehr unterstützt und einen ganz persönlichen, so nur einmal wiederkehrenden Ton in dieses Porträt hineinbringt, achten, um auch hier über aller Pose die lebendigen künstlerischen Werte der Darstellung zu entdecken. Das Affektvolle dieser Porträts mag dem modernen Beschauer im allgemeinen nicht angenehm sein, aber daß dieser Affekt das ganze Bild durchdringt und zur Einheit und Stimmung erhebt, wird wenigstens bei den mit wirklichem Anteil gemalten Werken dieser Art nicht zu leugnen sein.

Die wenigen Jahre, die Anton van Dyck nach seiner Rückkehr aus Italien in Antwerpen zubrachte, sind besonders reich an Porträts der verschiedensten Art — höchst offizielle und repräsentative Werke neben schlichteren oder doch relativ bescheidenen und, ohne daß diese und jene Unterscheidung zusammenfielen, glatte und konventionelle neben ganz persönlich durchgebildeten Malereien. Einiges von einer Pracht der Farbe, die die früheren Werke nochmals übertrifft. Das Bildnis des Kanonikus (Abb. 156), das den Beschauer sofort an das Porträt des van der Geest (Abb. 147) erinnern wird und nun doch durch den leidenden, pathetischen Ausdruck so deutlich von ihm unterschieden ist — das Bildnis der schönen Maria Luisa de Tassis (Abb. 157), mit dem man die etwa gleichzeitig gemalten Bildnisse des Rubens (Abb. 95 und 96) vergleichen mag, um nun auch hier, in dem rätselhaft-anziehenden Lächeln der Augen und des Mundes gegenüber der Offenheit des Rubens eine so viel kompliziertere seelische Verfassung angedeutet zu finden — endlich die beiden Malerbildnisse (Abb. 158 und 159) mit ihrer freien, ungezwungenen Haltung, die namentlich bei dem kleinen, fast skizzenhaften Bildnis des Snayers so brillant ins Kecke und Verwogene gewandt ist: es sind das nur wenige Beispiele, die die Mischung der Töne in den Bildnissen dieser Jahre nicht auch nur annähernd erschöpfen sollen.

Fast das ganze letzte Jahrzehnt seines Schaffens hat van Dyck dem Dienste des englischen Hofes und der englischen Aristokratie gewidmet. Der höfische, repräsentative Charakter überwiegt nunmehr und gibt, zusammen mit den ausgeschliffenen Formen und Farben, diesen Bildnissen (Abb. 160—165) nur zu leicht eine innere Leere und ihrer Folge eine ermüdende Monotonie. In der Kunst und im Leben scheint die Persönlichkeit des van Dyck sich gleichermaßen an das Alleräußerlichste zu verlieren. Aber, um von der Bedeutung dieser Werke für die allgemeine Entwicklung des höfischen Porträts und für die Geschichte der englischen

Malerei abzusehen: wie glänzend ist in den schönsten dieser Bildnisse (Abb. 160 und 163) der Ton für die Darstellung dieser ,,Kavaliere" getroffen, mit der blasierten Vornehmheit ihres Auftretens, mit der Pracht ihrer äußeren Erscheinung! Im allgemeinen mag das Gemeinsame des Standes das Interesse an der einzelnen Persönlichkeit zurückdrängen, aber wiederum schafft nun die Art, wie dem Beschauer der auf ihm ruhende Blick der dargestellten Persönlichkeit zum Bewußtsein gebracht wird, eine geistige Atmosphäre um diese Bilder, die man vielleicht nicht mehr als ,,Stimmung" wird bezeichnen wollen, auf der nun aber doch die geistige und künstlerische Einheit dieser Schöpfungen wesentlich beruht. Kälter, mit einem nicht mehr zu steigernden Hochmut, gibt das Bildnis der Beatrice de Cusance (Abb. 161) die letzte großartigste Ausprägung derjenigen Bildidee, die in den genuesischen Porträts (Abb. 151) zuerst erscheint und auch in dem Bildnis der Maria Luisa de Tassis (Abb. 157) anklingt: wo der Blick der an dem Beschauer vorüberwandelnden Gestalt diesen nur mit einer halb spöttischen, eisigen Überlegenheit zu streifen und in der momentansten Form das ganze Herrschergefühl der Persönlichkeit sich auszusprechen scheint. Auch hier, und in höherem Grade noch als bei den letzten Altarbildern des Künstlers, ist von einer ,,vlämischen" Malerei nicht mehr zu sprechen. Die innere Verbindung des van Dyck mit der Kunst des Rubens, von der er ausgegangen war, war längst erloschen.

Neben dem bekannten Kinderbild des van Dyck (Abb. 164) das des CORNELIS DE VOS (Abb. 168) — der Leser wird die Frische dieses Bildnisses, das uns nun wieder um etwa zwei Jahrzehnte zurück und nach Antwerpen selbst führt, nun doppelt empfinden. Seinem Alter nach zwischen Rubens und van Dyck stehend, erscheint Cornelis de Vos doch altertümlicher als beide, von einer in ihrer Art sehr reizvollen, trockenen und kühlen Festigkeit der Malerei und von einer bürgerlichen Einfachheit der Auffassung, die ihn neben den großen Historienmalern als den beliebtesten und wichtigsten Vertreter der Antwerpener Bildnismalerei der Zeit erscheinen läßt. Auch er gibt, in dem Bildnis des Dieners der Lukasgilde (Abb. 166), ein scharf und momentan gefaßtes Charakterbild, das durch das Gallig-Bittere dieser Physiognomie einen besonders auffallenden Zug erhält — mit einer fast archaischen Strenge der zeichnerischen Durchbildung. Das Familienporträt des Künstlers mit den beiden schalkhaft lustigen Kindern, die auch auf dem Berliner Doppelbildnis erscheinen, hat sein bewegteres Gegenstück in einem großen Gemälde der Münchner Pinakothek, das in einer Art Mittelstellung zwischen der vlämischen und der holländischen Malerei steht. Weder dem Cornelis de Vos noch Frans Hals, dem man es auch zugeschrieben hatte, angehörend, erinnert es an den Zusammenhang der Antwerpener mit der holländischen Malerei, der auch in dieser Zeit nicht abgebrochen war und uns an anderer Stelle noch wird beschäftigen müssen.

Abb. 166—168

Abb. 169

Der letzte unter diesen Bildnismalern, GONZALES COQUES, gehört bereits in den Kreis der Antwerpener Kleinmaler der Richtung etwa eines Teniers, und ebenso wie die Bildauffassung, so ist auch der Geist der ,,Vornehmheit" in diesen fein und geschmackvoll behandelten Kabinettbildern ein durchaus anderer als in der Zeit des Rubens und van Dyck. Die vlämische Malerei scheint sich dem holländischen Geschmack angeglichen zu haben.

Abb. 170

Der eigentliche Führer der Antwerpener Kleinmalerei im Zeitalter des Rubens, der geniale Nachfolger des Bauernbrueghel, war aus Holland zugewandert; sowie auch der bedeutendste Vertreter des Antwerpener Stillebens, außerhalb des engeren Rubenskreises, ein Holländer war. Das Antwerpen der spanischen Niederlande hatte seine Produktivität zumal auf dem Gebiet der volkstümlichen Genremalerei verloren.

Abb. 172—185 Wir kennen den Zustand, in dem sich die Antwerpener Kleinmalerei vor dem Auftreten des ADRIAEN BROUWER befand. Die Namen des Sammetbrueghel, des jüngeren Frans Francken, des jüngeren Steenwijk mögen daran erinnern, wie die Kunst des Brouwer in dem Antwerpen des 17. Jahrhunderts nach den Stoffen, die er behandelte, und nach der Auffassung, die er ihnen gab, ohne Vorläufer war. Das Bauernbild hatte diejenige Umbildung, die uns bis zu den Anfängen der Kunst des Brouwer führt, auf holländischem Boden erfahren, und noch das erste der von nus abgebildeten Werke des Brouwer (Abb. 172) dürfte in Holland gemalt sein. In Amsterdam und vor allem in Haarlem, wo er nach glaubhaften Berichten Schüler des Frans Hals gewesen war, begegnet uns Erouwer zuerst, und erst mit dem Beginn des letzten Jahrzehnts des Rubens finden wir ihn in Antwerpen. Die geistige und künstlerische Atmosphäre, aus der die ersten Werke des Künstlers hervorgegangen sind, hat nichts mit der Antwerpener Malerei der Zeit des Rubens zu tun. Das derbe Behagen an dem Leben des Volkes, das Vergnügen an der grotesken Verkommenheit, die sich in diesen Kneipszenen breitmacht, das künstlerische Interesse an der kräftigen und doch einheitlichen Entwicklung der Gruppen in dem Dämmerlicht der Spelunken, die den Schauplatz jener Szenen bilden — das alles weist auf ein Milieu, wie es nur in dem Holland des 17. Jahrhunderts zu finden war. Ohne nähere Beziehungen im einzelnen ist es der Geist des Frans Hals, der über diesen Bildern zu liegen scheint.

Nun aber wird doch bereits in diesen noch vielfach schwerfälligen und trockenen Werken ein Naturell und eine künstlerische Auffassung sichtbar, die sich in der holländischen Malerei nicht findet. Wie die menschliche Erscheinung in ihrer Bewegung und das Charakteristische der einzelnen Physiognomien mit einer bereits in diesen Werken glänzenden Schärfe, witzig und mit einer schon hier oft hinreißenden Lebendigkeit erfaßt sind, wie die Gruppen sich geistvoll und geschlossen aufbauen — der ganze aktive, unternehmungslustige Zug, mit dem die Figuren, bei allem Festhalten an der Verbindung mit ihrer Umgebung, doch auch wieder aus ihr herausgelöst und für sich genommen werden, so daß sie nun vor Leben und Energie zu sprühen scheinen, erinnert daran, daß Brouwer aus den südlichen Niederlanden stammte und in Holland nur seine künstlerische Schulung erhalten hatte. Auch wenn man sich vergegenwärtigt, daß wir im Zeitalter noch nicht des Rembrandt, sondern des Frans Hals stehen, bleibt die dramatische Lebendigkeit und Einheitlichkeit der Erzählung in den Bildern des Brouwer, die von ihm immer freier und kühner entwickelt wurde, ein vlämisches Erbteil, ohne das das Beste seiner Kunst nicht verstanden werden kann.

Um 1631 erscheint der Künstler in Antwerpen, wo er nun bis zu seinem frühen Tode bleibt — als ein verlumptes Genie, dessen Werke aber sofort, und nicht zuletzt von einem Rubens, aufs höchste geschätzt wurden. Bereits das ausgezeichnete

zweite Kneipenbild unserer Folge (Abb. 173), das dem ersten noch so nahesteht, scheint nach der lichteren und schönfarbigeren Behandlung bereits in Antwerpen gemalt zu sein, und mit Sicherheit wird man das für die beiden Münchener Bilder der Fußoperation und der Bauernschlägerei anzunehmen haben. Bei aller Eigenart und vollkommenen Selbständigkeit, mit der Brouwer den Eindruck der fremden Kunst aufnahm und in sich so restlos verarbeitete, daß von irgendwelcher Nachahmung überhaupt nicht zu sprechen ist, so war nun doch die Berührung mit der Kunst des Rubens für ihn entscheidend; schon für das Kolorit, das nun eine leuchtende und bei aller tonigen Einheit kräftig ausgesprochene Schönheit erhält, mehr noch für die Komposition. Mit welcher außerordentlichen Klarheit und Behendigkeit vermag nun die künstlerische Phantasie die Bewegung der einzelnen Figuren vorzustellen und zu einem Ganzen zusammenzuschließen, so daß eine in ihrem plastischen Reichtum vollkommen frei entwickelte und zugleich ganz einheitliche Gruppe entsteht! Die innere Übereinstimmung mit der Kunst des Rubens, bei allen handgreiflichen Unterschieden, und die anregende Wirkung, die für das vlämische Naturell des Brouwer sich aus der Berührung mit dem großen Antwerpener Maler ergab, werden in diesen Bildern nicht zu verkennen sein. So reich der Raum ausgestaltet wird, so deutlich bildet der Künstler ihn mit der Absicht, zunächst die Folie für seine Figuren und Gruppen zu gewinnen, und so fein Licht und Ton behandelt sind, so wenig strebt Brouwer nach einer das figürliche Leben seiner Bilder übertönenden „Stimmung".

Es ist nun unmöglich, die Fülle der Reize, die in diesen Bildern des Brouwer enthalten sind, im einzelnen aufzuzählen — die Münchner Pinakothek, der auch die meisten der von uns abgebildeten Gemälde angehören, gibt das reichste Bild von der in der Tat unerschöpflichen Mannigfaltigkeit und bis ins letzte hinein immer frisch und neu empfundenen Lebendigkeit dieser Schöpfungen. Das Bauernbild des 16. Jahrhunderts hat mit diesen so ganz und gar individuell gehaltenen, fein und pointiert durchgebildeten Szenen außer den allgemeinsten Beziehungen nichts mehr zu tun. Die zweite, spätere Darstellung einer Bauernschlägerei (Abb. 184) zeigt bereits wieder ein ganz anderes Bild, und auch das ist wichtig, wie bei dieser nicht weniger genialen und noch lebhafteren Fassung des Themas auch die räumliche Szene in einem freieren, kühneren Sinne behandelt und mit der gesteigerten Illusion des Raumbildes auch eine gesteigerte Aktivität der Figurengruppe gewonnen ist.

Eine besondere, sehr charakteristische Reihe unter den Werken des Künstlers ergeben diejenigen, bei denen eine Figur mehr oder weniger ausschließlich gegenüber den übrigen hervorgehoben und in den Vordergrund des Interesses gestellt ist (Abb. 177—179) — in Darstellungen, die namentlich unter dem Titel der fünf Sinne relativ oft vorkommen. Die Prägnanz und die unübertreffliche Lebenswahrheit der Durchbildung erscheint in Figuren, wie dem eingeschlafenen Wirt, mit der höchsten Feinheit in der unauffälligen Einfügung des Einzelmotivs in das Gesamtbild verbunden, und wie dann etwa in dem Bilde der Raucher die verschiedenen Begleitmotive den Ausdruck der Hauptfigur ergänzen und steigern, ist nicht weniger unvergleichlich. Dann jene Spielerszenen, die die Wandlung in dem Stil des Künstlers zu einer breiteren und freieren Behandlung erkennen lassen (Abb. 180 und 181): wie glänzend ist hier der dramatische Moment und der verschiedene Anteil der an

ihm teilnehmenden Personen herausgearbeitet — oft nur wenige, scheinbar flüchtige Andeutungen, aber bis zu den Hüten hin scheint alles an dem Leben der Szene und an der Aktion der Figuren teilzunehmen. Endlich die letzten und wohl spätesten unter diesen Bildern, die nun mit ganzer Breite und Meisterschaft in dem Aufbau der Gruppe und in dem malerischen Vortrag nochmals das beliebte Thema der Operation behandeln (Abb. 182 und 183), hier mit einem Überwiegen des sachlichen Interesses, dort mit jenem genialen Sarkasmus, der in der Schadenfreude der Alten eine, man muß doch sagen, befreiende Wendung nimmt. In vollkommenem Gegensatz zu den Genrebildern der holländischen Malerei gibt das Bewußtsein einer unendlichen Überlegenheit des Künstlers, in einer bei dem scheinbar saloppen Ausdruck nur um so reizvolleren und wirksameren Form, diejenige Note, auf die alle diese Werke gestimmt sind.

Auch als Landschaftsmaler ist Brouwer hervorgetreten, und bereits das Kneipenbild mit dem Ausblick auf einen Dünenzug (Abb. 176) zeigt ihn von dieser Seite, die dann in dem Bilde mit dem Hirten (Abb. 185) nochmals hervortritt. Locker und skiz:enhaft in der Behandlung, geben diese improvisierten Landschaftsszenen, die zumeist noch die Verbindung mit dem Bauernbild festhalten, etwas ebenso Neues gegenüber den Dorflandschaften eines Jan Brueghel (Abb. 28), wie die Bauernbilder selbst. Der Hinweis auf die gleichzeitigen Schöpfungen eines Jan van Goyen liegt nahe, aber wiederum ist die Lebhaftigkeit der Linien und Farben in diesen so ganz anderen Kompositionen für den vlämischen Charakter der Kunst des Brouwer entscheidend.

Der Nachfolger des Brouwer, neben einem Joos van Craesbeeck, der hier wenigstens genannt werden soll, und der Erbe seines Ruhms, der sich mit seinen zahllosen Schöpfungen damals wie später der größten Beliebtheit erfreute, war der jüngere DAVID TENIERS. Er ist nun in allem temperierter, in der Auffassung des Stoffes und in seiner malerischen Behandlung gefälliger und unpersönlicher. Als der Schüler seines Vaters, erscheint er in seinen ersten, uns erhaltenen Genrebildern (Abb. 186) als der Nachfolger und Gesinnungsgenosse vielmehr des Frans Francken als des Brouwer, in Schilderungen der Tafelfreuden der vornehmen Gesellschaft, ohne höheren persönlichen Gehalt, und bei der Anlage seiner Bilder auf allerlei Aushilfen und Verlegenheitsmotive angewiesen. Das ebenfalls frühe Landschaftsbild (Abb. 187) zeigt ihn in einer schon sehr viel amüsanteren Erfindung und sehr viel freieren, flüssigeren Malerei, auf den Wegen der von Coninxloo ausgehenden älteren Richtung der Antwerpener Landschaftsmalerei. Sehr früh, noch bei Lebzeiten Brouwers, beginnt er dann auf dessen Art einzugehen, und damit beginnt nun die Reihe seiner Bauernbilder (Abb. 188—189), die er unermüdlich durch die Jahrzehnte hindurch immer wieder gemalt hat. Sehr viel ärmer an Bewegung und Witz und ohne die Schärfe der Charakteristik, die Brouwer erreicht hatte, in der Erfindung monotoner, sehr viel farbiger auch und zugleich glatter, als es jener namentlich in seinen letzten Jahren gewesen war, hat Teniers vor allem in seinen früheren Werken eine geschmackvolle, leichte und gewandte Art, die das innerlich Philiströse seiner Kunst allerdings wohl niemals ganz zu verbergen vermag. Er ist niemals im Bauernbild aufgegangen. Kostümstücke mit allerlei Stilleben, von großer Delikatesse der malerischen Behandlung, stets doch aber mit der Richtung

Abb. 186—191

auf möglichst fein herausgebildete Einzeleffekte — wie in jenem Wachtstubenbild (Abb. 190), das altertümlich genug noch mit der Szene der Befreiung Petri im Hintergrunde ausstaffiert ist. Spukbilder mit der Versuchung des hl. Antonius (Abb. 191), mit einer Umbildung der alten nationalen Phantastik im Sinne des Bosch zu harmlos-unterhaltsamen Szenen — endlich, um nur das Wichtigste zu nennen, Landschaften, zumeist jener Mischgattung, wie sie seit den Dorfbildern des Sammetbrueghel so beliebt war, auch hier durch Brouwer angeregt und auch hier gefällig und ohne Tiefe. Mit aller ihrer Kultur und ihrem Geschmack und mit ihrem so viel fortgeschritteneren Können sinkt die Kunst des Teniers von der Höhe, zu der das vlämische Genrebild durch Brouwer erhoben worden war, wieder zu demjenigen Niveau herab, auf dem die Antwerpener Kleinmalerei der ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts gestanden hatte — zur selben Zeit, in der die holländische Genremalerei die größte Bedeutung und den tiefsten Gehalt gewann.

Abb. 192 und 193

Die beiden Stilleben des ADRIAEN VAN UTRECHT und des JAN FYT — wenn es erlaubt ist, auch das so prächtig lebendige Bild des Hühnerhofs von dem ersten Künstler unter diesem Titel zu erwähnen — führen uns nochmals in den Kreis des Rubens und des Frans Snyders. Beide Maler sind vornehmlich durch große Darstellungen, jener von Küchenstücken und Hallenbildern, dieser von reich komponierten Stilleben und Jagdszenen, bekannt. Es ist nun aber bezeichnend, daß auch in diesem Kreise, ebenso wie wir es bereits im Porträt fanden, um die Mitte des 16. Jahrhunderts die kleineren Formate immer häufiger werden. Der Unterschied zwischen den beiden Künstlern ist dabei sehr bedeutend: während Adriaen van Utrecht mit seinen frisch leuchtenden Farben und der eigentümlich naiven Lebendigkeit dieses Bildes im ganzen noch neben dem (sehr viel älteren) Snyders zu stehen scheint, zeigen die Bilder des Jan Fyt bereits ganz andere Farben, mit feinen grauen Tönen, auch in dem malerischen Vortrag ohne das Volle und Massive der Bilder des Snyders. Zumal die kleineren Werke geben nun ein ganz neues Ideal des Stillebens, ohne die dekorative Pracht der großen Gemälde aus dem Kreise des Rubens, von einer intimen, fein gedämpften Wirkung.

Abb. 194—195

Neben Fyt steht ein Holländer, JAN DAVIDSZ DE HEEM aus Utrecht, mit ihm rivalisierend in seinen großen Tafelstücken (Abb. 194), unerreicht in seinen Blumen- und Fruchtbildern, wie sie vielleicht am schönsten und bezeichnendsten in den großen, prachtvollen Gehängen erscheinen, deren eines wir abbilden. Auch er hatte ebenso wie Brouwer die Grundlagen seiner künstlerischen Bildung in Holland empfangen, und die weiche Tonigkeit auch seiner späteren Bilder dürfte so zu erklären sein. Er übertrifft damit einen Jan Brueghel (Abb. 74) und dessen Schüler Daniel Seghers ebenso, wie er in der Komposition reifer und freier erscheint. Aber eben diese bewußte Meisterschaft, mit der ein geschlossener und ebenso kunstvoller wie prächtiger Aufbau erreicht ist, zeigt, wie weit dieser Holländer sich dem Wesen der Antwerpener Malerei anzupassen vermochte. In so viel späterer Zeit und in so ganz anderer Form geben zumal die Fruchtgehänge des Malers jenen Eindruck einer prachtvollen, dicht gedrängten Üppigkeit, wie man ihn zuerst bei den Werken des Snyders findet.

Die vlämische Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts entwickelt sich in verschiedener Art in dem Kreise des Rubens — dem seine Mitarbeiter Jan Wildens

und der bereits jüngere Lukas van Uden sich anschlossen — und bei einem Brouwer und Teniers. Eine geschlossene und bedeutende Gruppe von Landschaftsmalern aber findet sich mehr noch als in Antwerpen in Brüssel, wo die belgische Kirchenlandschaft eine besondere Pflege findet. Wir erwähnten, wie die Gewohnheit, Kapellen und Sakristeien mit großen Landschaftsfresken auszuschmücken, in Rom bereits in der Zeit der Renaissance aufgekommen und dann besonders durch die Brüder Bril gepflegt worden war. Eben diese Sitte überträgt sich nun auf die Brüsseler Landschaftsmalerei der Richtung des Lodewyk de Vadder, von der wir JACQUES D'ARTHOIS und LUCAS ACHTSCHELLINCK hervorheben. Die vlämische Waldlandschaft, so wie sie seit den Zeiten des Gillis van Coninxloo immer wieder erscheint, erreicht in diesen Schöpfungen ihre imposanteste Entfaltung. Auf großen, zum Teil ungeheuren Leinwandflächen, die ursprünglich zu mehreren an den Wänden des betreffenden Kirchenraumes vereinigt waren, mit einer kleinfigurigen Staffage biblischen oder legendären Inhalts, geben diese Landschaften mit ihren mächtigen Formen und reichen Farben einen besonderen Ton der idealen Landschaft des 17. Jahrhunderts, mehr noch im Sinne des Üppigen und Kontrastreichen als der klassischen Harmonisierung der Erscheinung, wie sie die römisch-französische Malerei zur selben Zeit erstrebte.

Abb. 196 und 197

Endlich, bedeutend jünger, in seinem Schaffen jedoch neben jenen Brüsseler Malern stehend, der Antwerpener JAN SIBERECHTS. Auch er gibt seinen Landschaften wohl gelegentlich eine dekorative Großzügigkeit der Wirkung, die an die soeben genannten Schöpfungen erinnern mag (Abb. 199) — immer doch in einem ganz anderen Sinne. Der realistische Ton der Landschaftsschilderung, die Bevorzugung relativ eng umgrenzter Ausschnitte in seinen Furt- und Weidebildern, die Hinzufügung oft sehr großer Tiere und Figuren und dabei wohl auch die Verbindung mit dem Genrebild und dem Stilleben (Abb. 198), endlich die kühle und feste, aber auch ernste und eindrucksvolle Behandlung der Farbe, mit vielen grauen Tönen und mit einem hellen, scharfen Licht und oft sehr nachgedunkelten Schatten, — alles das gibt diesen Bildern in ihrer schlichten Art eine große Wirkung, und zumal das Weidebild der Münchner Pinakothek (Abb. 200) mit der kräftigen und unbedenklichen Behandlung der beiden Figuren der Magd und des Kindes scheint sich von der herrschenden Richtung der vlämischen Malerei des 17. Jahrhunderts bereits weit zu entfernen. Man wird sich entsinnen, daß auch bei einem Jan Fyt jene grauen Töne sich finden, die nun hier noch auffälliger erscheinen. Das Ganze aber erinnert vielmehr an die holländische Malerei und an die Entwicklung, die die Landschaft dort bei dem Zeitgenossen des Siberechts, bei einem Paulus Potter, genommen hatte. Die vlämische Malerei hatte ihr Ende erreicht.

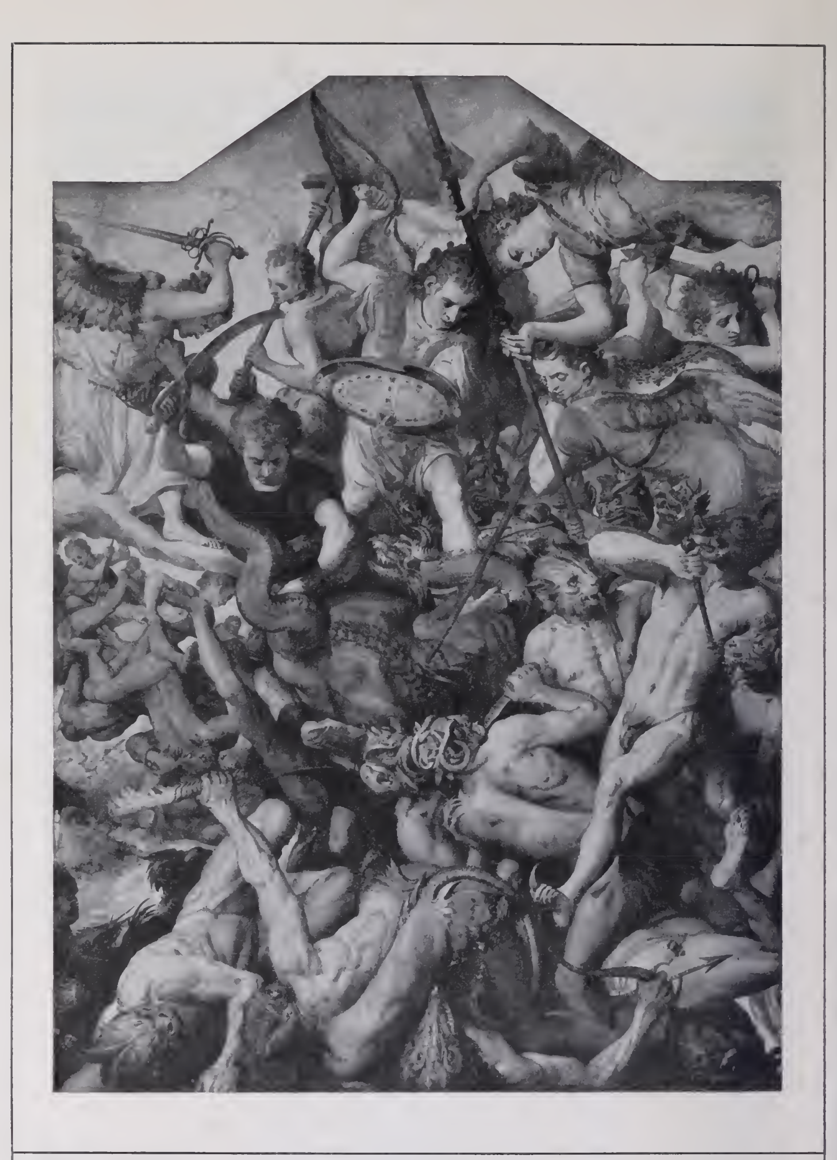
Abb. 198—200



MÜNCHEN. ALTE PINAKOTHEK HOLZ. H. 1,23; BR. 1,03 PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 1. WILLEM KEY
BEWEINUNG CHRISTI

LA VIERGE PLEURANT JÉSUS CHRIST LAMENTED



ANTWERPEN. MUSEUM — HOLZ. H. 3,08; BR. 2,20

ABB. 2. FRANS FLORIS
DER ENGELSTURZ (1554)

LA CHUTE DES ANGES — THE FALL OF THE ANGELS



AMSTERDAM. SAMMLUNG SIX — PHOT. F. BRUCKMANN. MÜNCHEN

ABB. 3. WILLEM KEY
BEWEINUNG CHRISTI (1553)

JÉSUS PLEURÉ PAR LES FEMMES ET PAR SES DISCIPLES — CHRIST LAMENTED



DRESDEN. GEMÄLDEGALERIE — HOLZ. H. 1,26; BR. 1,25 — PHOT. F. BRUCKMANN. MÜNCHEN

ABB. 4. FRANS FLORIS
DIE ANBETUNG DER HIRTEN

L'ADORATION DES BERGERS — THE ADORATION OF THE SHEPHERDS



ANTWERPEN. MUSEUM

HOLZ. H. 2,06; BR. 1,85

ABB. 5. MARTIN DE VOS

DER UNGLÄUBIGE THOMAS (1574)

THOMAS L'INCRÉDULE

UNBELIEVING THOMAS



WINDSOR. KGL. SCHLOSS HOLZ. H. 0,63; BR. 0,48

ABB. 6. JOOS VAN CLEVE DER JÜNGERE

SELBSTBILDNIS

PORTRAIT DE L'ARTISTE

PORTRAIT OF THE PAINTER



BERLIN. KAISER FRIEDRICH-MUSEUM PAPIER AUF HOLZ. H. 0,44; BR. 0,31 PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 7. JOOS VAN CLEVE DER JÜNGERE
BILDNIS EINES JUNGEN MANNES

PORTRAIT DE JEUNE HOMME PORTRAIT OF A YOUNG MAN



ALTHORP HOUSE. EARL SPENCER

PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 8. ANTONIS MOR
SELBSTBILDNIS DES MALERS (?)

PORTRAIT DE L'ARTISTE (?)

PORTRAIT OF THE PAINTER (?)



MADRID. PRADO — HOLZ. H. 1,09; BR. 0,84

ABB. 9. ANTONIS MOR

KÖNIGIN MARIA VON ENGLAND

LA REINE MARIE D'ANGLETERRE — QUEEN MARY OF ENGLAND



PARMA. GEMALDEGALERIE — LEINWAND. H. 1,53; BR. 0,95

ABB. 10. ANTONIS MOR

ALEXANDER FARNESE ALS ZWÖLFJÄHRIGER KNABE (1557)

ALEXANDRE FARNESE À L'ÂGE DE DOUZE ANS

ALEXANDER FARNESE AT THE AGE OF TWELVE



PETERSBURG. EREMITAGE — HOLZ. H. 0,89; BR. 0,77

ABB. 11. ANTONIS MOR
SIR THOMAS GRESHAM

SIR THOMAS GRESHAM — SIR THOMAS GRESHAM



KASSEL. GEMÄLDEGALERIE HOLZ. H. 0,85; BR. 0,57

ABB. 12. ANTONIS MOR

DIE FRAU DES JEAN LE COCQ (1559)

LA FEMME DE JEAN LE COCQ THF WIFE OF JEAN LE COCQ



KASSEL. GEMÄLDEGALERIE — HOLZ. H. 0,85; BR. 0,58

ABB. 13. ANTONIS MOR

JEAN LE COCQ (JOHANNES GALLUS) (1559)

JEAN LE COCQ — JEAN LE COCQ



BRÜSSEL. MUSEUM | HOLZ. H. 0,64; BR. 0,49 | PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 14. ANTONIS MOR
HUBERT GOLTZIUS (1576)

HUBERT GOLTZIUS

HUBERT GOLTZIUS



BRÜSSEL. MUSEUM HOLZ. H. 1,00; BR. 0,75 PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 15. FRANS POURBUS DER ÄLTERE
BILDNIS EINES MANNES (1573)

PORTRAIT D'HOMME PORTRAIT OF A MAN



WIEN. HOFMUSEUM — LEINWAND. H. 1,37; BR. 1,64

ABB. 16. HANS VREDEMAN DE VRIES
SCHLOSSHOF

COUR DE CHÂTEAU — CASTLE-YARD



DRESDEN. GEMÄLDEGALERIE — KUPFER. H. 0,35; BR. 0,54 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 17. HENDRIK VAN STEENWIJK DER JÜNGERE
INNENANSICHT EINER GOTISCHEN KIRCHE (1609)

INTÉRIEUR D'UNE ÉGLISE GOTHIQUE — INTERIOR OF A GOTHIC CHURCH



HAAG. MAURITSHUIS | HOLZ. H. 0,69; BR. 1,14 | PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 18. FRANS FRANCKEN DER JÜNGERE

EIN BALL AM HOF DES STATTHALTERS DER NIEDERLANDE

UN BAL À LA COUR DU STATHOUDER DES PAYS-BAS

BALL AT THE COURT OF THE GOVERNOR OF THE NETHERLANDS



WIEN. HOFMUSEUM

LEINWAND. H. 1,17; BR. 1,98

ABB. 19. LUKAS VAN VALCKENBORCH

DORFLANDSCHAFT IM SCHNEE (1586)

VILLAGE PAR UN TEMPS NEIGEUX

VILLAGE LANDSCAPE WITH SNOW



DRESDEN. GEMALDEGALERIE HOLZ. H. 1,20; BR. 2,04

ABB. 20. GILLIS VAN CONINXLOO

LANDSCHAFT MIT DEM URTEIL DES MIDAS (1588)

PAYSAGE AVEC LE JUGEMENT DE MIDAS LANDSCAPE WITH THE JUDGMENT OF MIDAS



WIEN. FÜRSTL. LIECHTENSTEINSCHE GALERIE HOLZ. H. 0,44; BR. 0,63 PHOT. J. LÖWY. WIEN

ABB. 21. GILLIS VAN CONINXLOO
WALDLANDSCHAFT (1598)

FORÊT WOODLAND-SCENERY



BERLIN. KAISER FRIEDRICH-MUSEUM — KUPFER. H. 0,13; BR. 0,17 — PHOTOGR. GESELLSCHAFT. BERLIN

ABB. 22. ADAM ELSHEIMER

LANDSCHAFT MIT JOHANNES DEM TÄUFER

PAYSAGE AVEC ST. JEAN-BAPTISTE — LANDSCAPE WITH ST. JOHN THE BAPTIST



DRESDEN. GEMÄLDEGALERIE LEINWAND. H. 0,77; BR. 1,02 PHOT FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 23. PAUL BRIL

WALDLANDSCHAFT MIT TOBIAS UND DEM ENGEL (1624)

PAYSAGE AVEC TOBIE ET L'ANGE WOODLANDSCENERY WITH TOBIAS AND THE ANGEL



MÜNCHEN, ALTE PINAKOTHEK KUPFER. H. 0,31; BR. 0,41

ABB. 24. ADAM ELSHEIMER

LANDSCHAFT MIT DER FLUCHT NACH ÄGYPTEN

PAYSAGE AVEC LA FUITE EN ÉGYPTE LANDSCAPE WITH THE FLIGHT TO EGYPT



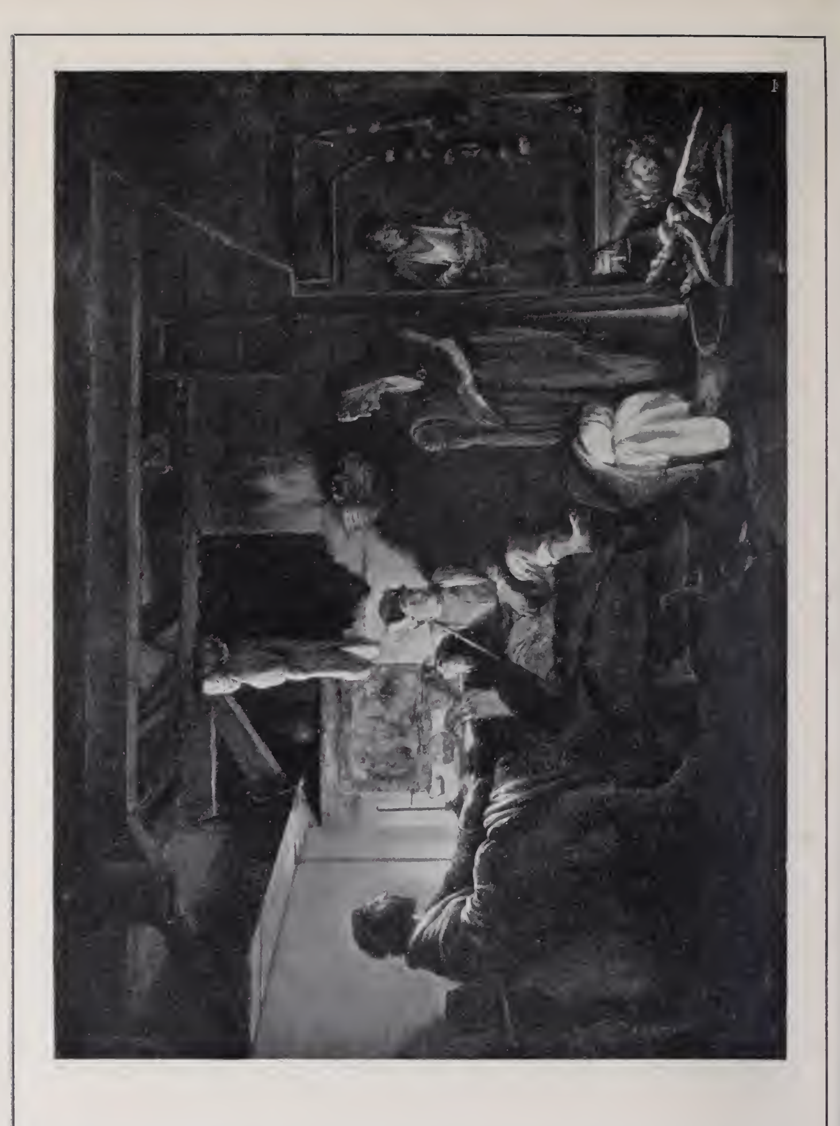
DRESDEN. GEMALDEGALERIE | KUPFER. H. 0,18; BR. 0,22 | PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 25. ADAM ELSHEIMER

LANDSCHAFT MIT DER FLUCHT NACH ÄGYPTEN

PAYSAGE AVEC LA FUITE EN ÉGYPTE

LANDSCAPE WITH THE FLIGHT TO EGYPT



DRESDEN. GEMÄLDEGALERIE — KUPFER. H. 0,17; BR. 0,23 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 26. ADAM ELSHEIMER

JUPITER UND MERKUR BEI PHILEMON UND BAUCIS

JUPITER ET MERCURE CHEZ PHILÉMON ET BAUCIS

JUPITER AND MERCURY VISIT PHILEMON AND BAUCIS



AMSTERDAM. RIJKSMUSEUM — HOLZ. H. 0,46; BR. 0,69 — PHOT. F. BRUCKMANN. MÜNCHEN

ABB. 27. ROELANT SAVERY

LANDSCHAFT MIT TIEREN

PAYSAGE AVEC DES ANIMAUX — LANDSCAPE WITH ANIMALS



MÜNCHEN. ALTE PINAKOTHEK KUPFER. H. 0,34; BR. 0,44

ABB. 28. JAN BRUEGHEL DER ÄLTERE
LANDSTRASSE BEI EINER DORFSCHENKE

ROUTE PRÈS D'UNE AUBERGE DE VILLAGE ROAD BY A VILLAGE INN



HAAG. MAURITSHUIS | HOLZ. H. 0,75; BR. 1,16 | PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 29. JAN BRUEGHEL UND PETER PAUL RUBENS
DAS PARADIES MIT DEM SÜNDENFALL

LE PARADIS ET LE PREMIER PÉCHÉ | THE FALL OF MAN



BRÜSSEL. MUSEUM HOLZ. H. 1,81; BR. 1,45

ABB. 30. OTHO VAN VEEN

DIE VERLOBUNG DER HEILIGEN KATHARINA (1589)

LES FIANÇAILLES DE STE. CATHERINE THE BETROTHAL OF ST. CATHERINE



ROM. GALERIE BORGHESE

LEINWAND. H. 1,80; BR. 1,37

ABB. 31. PETER PAUL RUBENS

BEWEINUNG CHRISTI

JÉSUS PLEURÉ PAR LES FEMMES

CHRIST LAMENTED



GENUA. S. AMBROGIO — LEINWAND. H. 4,00; BR. 2,25

ABB. 32. PETER PAUL RUBENS
DIE BESCHNEIDUNG CHRISTI (1607)

LA CIRCONCISION DE JÉSUS-CHRIST — THE CIRCUMCISION



ROM. S. MARIA IN VALLICELLA — SCHIEFER

ABB. 33. PETER PAUL RUBENS

DIE HEILIGEN DOMITILLA, NEREUS UND ACHILLEUS (1608)

STE. DOMITILLA, ST. NÉRÉE ET ST. ACHILLE

THE SAINTS DOMITILLA, NEREUS AND ACHILLEUS



MÜNCHEN, ALTE PINAKOTHEK — LEINWAND. H. 1,79; BR. 1,36 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 34. PETER PAUL RUBENS

BILDNIS DES KÜNSTLERS UND SEINER GEMAHLIN ISABELLA BRANT

PORTRAIT DE L'ARTISTE ET DE SON ÉPOUSE ISABELLE BRANT

PORTRAIT OF THE PAINTER AND HIS WIFE ISABELLA BRANT



MADRID. PRADO — LEINWAND. H. 3,04; BR. 2,56

ABB. 35. PETER PAUL RUBENS

DER HEILIGE GEORG TÖTET DEN DRACHEN

ST. GEORGE TUANT LE DRAGON — ST. GEORGE KILLING THE DRAGON



ANTWERPEN, KATHEDRALE HOLZ. H. 4,62; BR. 3,41

ABB. 36. PETER PAUL RUBENS
DIE KREUZAUFRICHTUNG (1610—11)

L'ÉLÉVATION DE LA CROIX THE LIFTING OF THE CROSS



ANTWERPEN. KATHEDRALE

HOLZ. H. 4,20; BR. 3,10

ABB. 37. PETER PAUL RUBENS

DIE KREUZABNAHME (1611—12)

LA DESCENTE DE CROIX

THE DESCENT FROM THE CROSS



BERLIN. KAISER FRIEDRICH-MUSEUM — LEINWAND. H. 2,00; BR. 1,28 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 38. PETER PAUL RUBENS

DER HEILIGE SEBASTIAN

ST. SÉBASTIEN — ST. SEBASTIAN



DRESDEN, GEMÄLDEGALERIE — LEINWAND. H. 2,36; BR. 1,64 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 39. PETER PAUL RUBENS
DER HEILIGE HIERONYMUS

ST. JÉRÔME — ST. HIERONYMUS



ANTWERPEN. MUSEUM — HOLZ. H. 1,40; BR. 1,22 — PHOT. F. BRUCKMANN. MÜNCHEN

ABB. 40. PETER PAUL RUBENS
DER UNGLÄUBIGE THOMAS (1613/5)

THOMAS L'INCRÉDULE — UNBELIEVING THOMAS



WIEN. FÜRSTL. LIECHTENSTEINSCHE GALERIE — HOLZ. H. 1,24; BR. 0,98 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 41. PETER PAUL RUBENS

VENUS VOR DEM SPIEGEL

VÉNUS DEVANT LE MIROIR — VENUS WITH THE LOOKING GLASS



DRESDEN. GEMÄLDEGALERIE LEINWAND. H. 2,03; BR. 2,22

ABB. 42. PETER PAUL RUBENS
DIE KRÖNUNG DES TUGENDHELDEN

LE COURONNEMENT DU HÉROS DE LA VERTU CROWNING THE HERO OF VIRTUE



WIEN. FÜRSTL. LIECHTENSTEINSCHE GALERIE — LEINWAND. H. 2,18; BR. 3,18

ABB. 43. PETER PAUL RUBENS

DIE TÖCHTER DES KEKROPS FINDEN DAS KIND ERICHTHONIOS

LES FILLES DE CÉCROPS TROUVANT LE PETIT ÉRICHTHONIUS

CECROPS' DAUGHTERS FINDING THE CHILD ERICHTHONIOS



WIEN. HOFMUSEUM — LEINWAND. H. 2,09; BR. 2,84

ABB. 44. PETER PAUL RUBENS
DIE VIER WELTTEILE

LES QUATRE PARTIES DU MONDE — THE FOUR PARTS OF THE WORLD



KASSEL. GEMÄLDEGALERIE — HOLZ. H. 1,26; BR. 1,84 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 45. PETER PAUL RUBENS
JUPITER UND KALLISTO (1613)

JUPITER ET CALLISTO — JUPITER AND CALLISTO



ANTWERPEN. MUSEUM — HOLZ. H. 1,21, BR. 0,95 (URSPRÜNGLICHE GRÖSSE) — PHOT. F. BRUCKMANN. MÜNCHEN

ABB. 46. PETER PAUL RUBENS
DIE FRIERENDE VENUS (1614)

VÉNUS AYANT FROID — VENUS SHIVERING



STOCKHOLM. NATIONALMUSEUM

HOLZ. H. 0,66; BR. 0,51

ABB. 47. PETER PAUL RUBENS
SUSANNA IM BADE (1614)

SUZANNE AU BAIN

SUSANNAH BATHING



KASSEL. GEMÄLDEGALERIE HOLZ. H. 0,40; BR. 0,53 PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 48. PETER PAUL RUBENS
DIE FLUCHT NACH ÄGYPTEN (1614)

LA FUITE EN EGYPTE THE FLIGHT TO EGYPT



WIEN. HOFMUSEUM

HOLZ. H. 0,41; BR. 0,54

ABB. 49. PETER PAUL RUBENS

BEWEINUNG CHRISTI (1614)

LES FEMMES PLEURANT JÉSUS

CHRIST LAMENTED



WIEN. FÜRSTL. LIECHTENSTEINSCHE GALERIE HOLZ. H. 0,87; BR. 0,64

ABB. 50. PETER PAUL RUBENS

GRABLEGUNG CHRISTI. NACH CARAVAGGIO

LA MISE AU TOMBEAU DE JÉSUS-CHRIST THE ENTOMBMENT



BERLIN, KAISER FRIEDRICH-MUSEUM — HOLZ. H. 0,34; BR. 0,27 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 51. PETER PAUL RUBENS

BEWEINUNG CHRISTI

LES FEMMES PLEURANT JÉSUS-CHRIST — CHRIST LAMENTED



BERLIN, KAISER FRIEDRICH-MUSEUM HOLZ. H. 0,99; BR. 1,37

ABB. 52. PETER PAUL RUBENS

PERSEUS BEFREIT ANDROMEDA

PERSÉE DÉLIVRANT ANDROMÈDE PERSEUS DELIVERS ANDROMEDA



MÜNCHEN. ALTE PINAKOTHEK — HOLZ. H. 1,21; BR. 1,65 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 53. PETER PAUL RUBENS

AMAZONENSCHLACHT

LE COMBAT DES AMAZONES — THE FIGHT OF THE AMAZONS



WIEN AKADEMIE — HOLZ. H. 1,62; BR. 1,42 — PHOT. J. LÖWY. WIEN

ABB. 54. PETER PAUL RUBENS

BOREAS ENTFÜHRT OREYTHYIA

BORÉE ENLEVANT ORYTHIE — BOREAS CARRIES AWAY OREYTHYIA



MÜNCHEN, ALTE PINAKOTHEK — LEINWAND, H. 2,22; BR. 2,09 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 55. PETER PAUL RUBENS

DER RAUB DER TÖCHTER DES LEUKIPPOS

L'ENLÈVEMENT DES FILLES DE LEUCIPPE — THE RAPE OF THE DAUGHTERS OF LEUKIPPUS



DRESDEN. GEMÄLDEGALERIE | HOLZ. H. 1,37; BR. 1,69 | PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 56. PETER PAUL RUBENS

EBERJAGD

CHASSE AU SANGLIER | HUNTING THE WILD BOAR



WIEN. FÜRSTL. LIECHTENSTEINSCHE GALERIE — HOLZ. H. 0,76; BR. 1,06 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 57. PETER PAUL RUBENS

LANDSCHAFT

PAYSAGE — LANDSCAPE



MÜNCHEN. ALTE PINAKOTHEK HOLZ. H. 1,21; BR. 1,04

ABB. 58. PETER PAUL RUBENS

BILDNIS DES DOKTOR VAN THULDEN

PORTRAIT DU DOCTEUR VAN THULDEN PORTRAIT OF DOKTOR VAN THULDEN



WIEN. FÜRSTL. LIECHTENSTEINSCHE GALERIE HOLZ. H. 1,27; BR. 0,97

ABB. 59. PETER PAUL RUBENS

JAN VERMOELEN (1616)

JAN VERMOELEN JAN VERMOELEN



WIEN. FÜRSTL. LIECHTENSTEINSCHE GALERIE — HOLZ. H. 0,66; BR. 0,57 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 60. PETER PAUL RUBENS

STUDIENKOPF

ÉTUDE DE TÊTE — STUDY OF A HEAD



BERLIN. KAISER FRIEDRICH-MUSEUM | HOLZ. H. 0,61; BR. 0,49 | PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 61. ANTON VAN DYCK
STUDIENKOPF

ÉTUDE DE TÊTE | STUDY OF A HEAD



MÜNCHEN. ALTE PINAKOTHEK — LEINWAND. H. 6,02; BR. 4,52

ABB. 62. PETER PAUL RUBENS

DAS GROSSE JÜNGSTE GERICHT

LE JUGEMENT DERNIER (EN GRAND) — THE LAST JUDGMENT (LARGE)



MÜNCHEN. ALTE PINAKOTHEK HOLZ. H. 1,83; BR. 1,20

ABB. 63. PETER PAUL RUBENS
DAS KLEINE JÜNGSTE GERICHT

LE JUGEMENT DERNIER (EN PETIT) THE LAST JUDGMENT (SMALL)



WIEN. HOFMUSEUM — HOLZ. H. 1,04; BR. 0,72

ABB. 64. PETER PAUL RUBENS

DER HL. FRANZ XAVER ERWECKT TOTE. SKIZZE

ST. FRANÇOIS XAVIER RESSUSCITE DES MORTS
ESQUISSE

THE MIRACLES OF ST. FRANCIS XAVER
SKETCH



WIEN HOFMUSEUM

HOLZ. H. 1,04; BR. 0,72

ABB. 65. PETER PAUL RUBENS

DER HL. IGNATIUS VON LOYOLA HEILT BESESSENE. SKIZZE

ST. IGNACE DE LOYOLA
GUÉRIT DES POSSÉDÉS. ESQUISSE

THE MIRACLES OF ST. IGNATIUS
OF LOYOLA. SKETCH



BRÜSSEL. MUSEUM LEINWAND. H. 4,90; BR. 3,30 PHOT. F. BRUCKMANN. MÜNCHEN

ABB. 66. PETER PAUL RUBENS
DIE HIMMELFAHRT MARIÄ

L'ASSOMPTION DE LA STE. VIERGE THE ASSUMPTION OF THE VIRGIN



ALOST. KATHEDRALE — LEINWAND. H. 3,90; BR. 2,60

ABB. 67. PETER PAUL RUBENS
DER HEILIGE ROCHUS

ST. ROCHUS — ST. ROCHUS



WIEN. FÜRSTL. LIECHTENSTEINSCHE GALERIE LEINWAND. H. 2,84; BR. 3 38

ABB. 68. PETER PAUL RUBENS
DIE TODESWEIHE DES DECIUS MUS

DÉCIUS MUS SE VOUANT À LA MORT

DECIUS MUS CONSECRATES HIMSELF TO DEATH



WIEN. FÜRSTL. LIECHTENSTEINSCHE GALERIE — LEINWAND. H. 2,88; BR. 3,46 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 69. PETER PAUL RUBENS

DECIUS MUS ENTLÄSST DIE LIKTOREN

DÉCIUS MUS CONGÉDIANT LES LICTEURS — DECIUS MUS DISMISSES THE LICTORS



WIEN. FÜRSTL. LIECHTENSTEINSCHE GALERIE LEINWAND. H. 2,88; BR. 5,19 PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 70. PETER PAUL RUBENS
DER TOD DES KONSULS DECIUS MUS

LA MORT DU CONSUL DÉCIUS MUS

DEATH OF CONSUL DECIUS MUS



MÜNCHEN. ALTE PINAKOTHEK — LEINWAND. H. 2,46; BR. 3,74 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 71. PETER PAUL RUBENS

LÖWENJAGD

LA CHASSE AU LION — LION HUNT



MÜNCHEN. ALTE PINAKOTHEK — HOLZ. H. 2,05; BR. 2 11

ABB. 72. PETER PAUL RUBENS

DER TRUNKENE SILEN

SILÈNE IVRE — DRUNKEN SILENUS



BERLIN. KAISER FRIEDRICH-MUSEUM — LEINWAND. H. 2,12; BR. 2,66 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 73. WERKSTATT DES RUBENS (ANTON VAN DYCK)
DER TRUNKENE SILEN

SILÈNE IVRE — DRUNKEN SILENUS



MÜNCHEN. ALTE PINAKOTHEK HOLZ. H. 1,85; BR. 2,10

ABB. 74. RUBENS UND JAN BRUEGHEL DER ÄLTERE
DER BLUMENKRANZ

LA COURONNE DE FLEURS THE FLOWER GARLAND



MÜNCHEN, ALTE PINAKOTHEK — LEINWAND. H. 1,20; BR. 2,03

ABB. 75. PETER PAUL RUBENS
DER FRÜCHTEKRANZ

LA COURONNE DE FRUITS — THE FRUIT GARLAND



WIEN. HOFMUSEUM LEINWAND. H. 3,62; BR. 2,46

ABB. 76. PETER PAUL RUBENS

DER HEILIGE AMBROSIUS WEIST DEN KAISER THEODOSIUS ZURÜCK

ST. AMBROISE REPOUSSANT L'EMPEREUR THÉODOSE

ST. AMBROSIUS REPELS THE EMPEROR THEODOSIUS



MECHELN. JOHANNESKIRCHE HOLZ. H. 3,18; BR. 2,76

ABB. 77. PETER PAUL RUBENS
DIE ANBETUNG DER KÖNIGE (1617—19)

L'ADORATION DES MAGES THE ADORATION OF THE MAGI





ANTWERPEN. MUSEUM — HOLZ. H. 4,47; BR. 2,35 — PHOT. F. BRUCKMANN. MÜNCHEN

ABB. 79. PETER PAUL RUBENS

DIE ANBETUNG DER KÖNIGE

L'ADORATION DES MAGES — THE ADORATION OF THE MAGI



MECHELN. LIEBFRAUENKIRCHE HOLZ. H. 3,01; BR. 2,35

ABB. 80. PETER PAUL RUBENS
DER WUNDERBARE FISCHZUG (1618—19)

LA PÊCHE MIRACULEUSE THE MIRACULOUS DRAUGHT OF FISHES



ANTWERPEN. MUSEUM — HOLZ. H 4,24; BR. 3,10 — PHOT. F. BRUCKMANN. MÜNCHEN

ABB. 81. PETER PAUL RUBENS

CHRISTUS AM KREUZ (LE COUP DE LANCE) (1620)

LE CHRIST EN CROIX (LE COUP DE LANCE) — CHRIST ON THE CROSS (LE COUP DE LANCE)



BERLIN, KAISER FRIEDRICH-MUSEUM | LEINWAND. H. 2,63; BR. 1,96 | PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 82. PETER PAUL RUBENS
DIE AUFERWECKUNG DES LAZARUS

LA RÉSURRECTION DE LAZARE | CHRIST RAISES LAZARUS TO LIFE



GENT. ST. BAVO — LEINWAND. H. 4,71; BR. 2,81

ABB. 83. PETER PAUL RUBENS
DIE BEKEHRUNG DES HEILIGEN BAVO (1623)

LA CONVERSION DE ST. BAVO — ST. BAVO'S CONVERSION



PETERSBURG. EREMITAGE — LEINWAND. H. 1,89; BR. 2,54 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 84. PETER PAUL RUBENS

CHRISTUS BEI SIMON DEM PHARISÄER

JÉSUS CHEZ LE PHARISIEN SIMON — CHRIST IN THE HOUSE OF SIMON THE PHARISEE



MÜNCHEN, ALTE PINAKOTHEK | LEINWAND. H. 1,18; BR. 1,33 | PHOT FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 85. PETER PAUL RUBENS

DIE GEFANGENNAHME SIMSONS

SAMSON EST FAIT PRISONNIER

SAMSON IS BOUND



BERLIN. KAISER FRIEDRICH-MUSEUM HOLZ. H. 0,96; BR. 0,70

ABB. 86. PETER PAUL RUBENS

DIE GEMAHLIN DES KÜNSTLERS, ISABELLA BRANT

L'ÉPOUSE DE L'ARTISTE, ISABELLE BRANT ISABELLA BRANT, WIFE OF THE PAINTER



WINDSOR. KGL. SCHLOSS HOLZ. H. 0,86; BR. 0,63

ABB. 87. PETER PAUL RUBENS

SELBSTBILDNIS (1623/24)

PORTRAIT DE L'ARTISTE PORTRAIT OF THE PAINTER



PARIS. LOUVRE

LEINWAND. H. 3,94; BR. 2,95

ABB. 88. PETER PAUL RUBENS

HEINRICH IV. EMPFÄNGT DAS BILDNIS DER MARIA MEDICI (1622—25)

HENRI IV RECEVANT LE PORTRAIT
DE MARIE DE MÉDICIS

HENRI IV RECEIVING THE PICTURE
OF MARIA OF MEDICI



PARIS. LOUVRE

LEINWAND. H. 3,94; BR. 2,95

ABB. 89. PETER PAUL RUBENS

DIE LANDUNG DER MARIA MEDICI IN MARSEILLE

ARRIVÉE À MARSEILLE DE MARIE DE MÉDICIS

MARIA MEDICI'S LANDING AT MARSEILLE



MÜNCHEN. ALTE PINAKOTHEK — HOLZ. H. 0,53; BR. 0,92 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 90. PETER PAUL RUBENS

DIE APOTHEOSE HEINRICHS IV. UND DER BEGINN DER REGENTSCHAFT DER MARIA MEDICI. SKIZZE (1622—25)

L'APOTHÉOSE DE HENRI IV ET LE COMMENCEMENT DE LA RÉGENCE DE MARIE DE MÉDICIS. ESQUISSE

HENRI IV'S APOTHEOSIS AND BEGINNING OF MARIA MEDICI'S REGENCY. SKETCH



PARIS. LOUVRE — LEINWAND. H. 3,94; BR. 7,02

ABB. 91. PETER PAUL RUBENS

DIE BLÜTE FRANKREICHS UNTER DER REGENTSCHAFT DER KÖNIGIN (1622—25)

LA PROSPÉRITÉ DE LA FRANCE SOUS LA RÉGENCE DE LA REINE

FRANCE FLOURISHING UNDER THE REGENCY OF THE QUEEN



FRANKFURT A. M. STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT HOLZ. H. 0,64; BR. 0,50

ABB. 92. PETER PAUL RUBENS

SKIZZE FÜR DAS 1628 VOLLENDETE ALTARBILD DER AUGUSTINERKIRCHE IN ANTWERPEN

ESQUISSE POUR LE TABLEAU D'AUTEL TERMINÉ EN 1628 DE L'ÉGLISE DES AUGUSTINS À ANVERS

SKETCH FOR THE ALTAR-PICTURE OF THE CHURCH OF ST. AUGUSTINE IN ANTWERP FINISHED IN 1628



BERLIN. KAISER FRIEDRICH-MUSEUM — HOLZ. H. 0,79; BR. 0,55 — PHOT. F. BRUCKMANN. MÜNCHEN

ABB. 93. PETER PAUL RUBENS

SKIZZE FÜR DAS 1628 VOLLENDETE ALTARBILD DER AUGUSTINERKIRCHE IN ANTWERPEN

ESQUISSE POUR LE TABLEAU D'AUTEL TERMINÉ EN 1628 DE L'ÉGLISE DES AUGUSTINS À ANVERS

SKETCH FOR THE ALTAR-PICTURE OF THE CHURCH OF ST. AUGUSTINE IN ANTWERP FINISHED IN 1628



WIEN. FÜRSTL. LIECHTENSTEINSCHE GALERIE HOLZ. H. 1,58; BR. 0,92

ABB. 94. PETER PAUL RUBENS
DIE BEIDEN SÖHNE DES MALERS

LES DEUX FILS DU PEINTRE THE PAINTER'S SONS



LONDON. NATIONALGALERIE　　HOLZ. H. 0,77; BR. 0,53

ABB. 95. PETER PAUL RUBENS
LE CHAPEAU DE PAILLE (SUSANNE FOURMENT?)

LE CHAPEAU DE PAILLE (SUZANNE FOURMENT?)　LE CHAPEAU DE PAILLE (SUSAN FOURMENT?)



MÜNCHEN. ALTE PINAKOTHEK HOLZ. H. 1,62; BR. 1,34

ABB. 96. PETER PAUL RUBENS

HELENE FOURMENT, DIE ZWEITE GEMAHLIN DES KÜNSTLERS

HÉLÈNE FOURMENT, LA SECONDE FEMME DE L'ARTISTE

HELEN FOURMENT, SECOND WIFE OF THE PAINTER



BERLIN. KAISER FRIEDRICH-MUSEUM — HOLZ. H. 1,77; BR. 1,39 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 97. PETER PAUL RUBENS

DIE HEILIGE CÄCILIE (HELENE FOURMENT)

STE. CÉCILE (HÉLÈNE FOURMENT) — ST. CECILIA (HELEN FOURMENT)



PARIS. LOUVRE

HOLZ. H. 1,13; BR. 0,82

ABB. 98. PETER PAUL RUBENS

HELENE FOURMENT MIT IHREN BEIDEN ÄLTESTEN KINDERN

HÉLÈNE FOURMENT ET LES DEUX AÎNÉS DE SES ENFANTS

HELEN FOURMENT WITH HER TWO ELDEST CHILDREN



WIEN. HOFMUSEUM LEINWAND. H. 1,09; BR. 0,83

ABB. 99. PETER PAUL RUBENS

SELBSTBILDNIS

PORTRAIT DE L'ARTISTE PORTRAIT OF THE PAINTER



WIEN. HOFMUSEUM — HOLZ. H. 3,52; BR. 2,36.

ABB. 100. PETER PAUL RUBENS

DER ALTAR DES HL. ILDEFONSO. MITTELBILD

L'AUTEL DE ST. ILDEFONSE
TABLEAU CENTRAL

VOTIVE PICTURE OF THE BROTHERHOOD
OF ST. ILDEFONSO. CENTRE PIECE



WIEN. HOFMUSEUM — HOLZ. H. 3,53; BR. 2,33

ABB. 101. PETER PAUL RUBENS

DIE HEILIGE FAMILIE UNTER DEM APFELBAUM

(AUSSENSEITEN DES ALTARS DES HL. ILDEFONSO)

LA STE. FAMILLE SOUS LE POMMIER — THE HOLY FAMILY UNDER THE APPLE-TREE



MAILAND, BRERA

HOLZ. H. 3,04; BR. 2,50

ABB. 102. PETER PAUL RUBENS

DAS ABENDMAHL

LA COMMUNION

THE LAST SUPPER



WIEN. FÜRSTL. LIECHTENSTEINSCHE GALERIE LEINWAND. H. 5,04; BR. 3,52

ABB. 103. PETER PAUL RUBENS

DIE HIMMELFAHRT MARIÄ

L'ASSOMPTION DE LA STE. VIERGE THE ASSUMPTION OF THE VIRGIN



AMSTERDAM. RIJKSMUSEUM — HOLZ. H. 0,74; BR. 0,55 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 104. PETER PAUL RUBENS

DIE KREUZTRAGUNG CHRISTI. SKIZZE

JÉSUS PORTANT LA CROIX. ESQUISSE

CHRIST CARRYING THE CROSS. SKETCH



BRÜSSEL. MUSEUM | LEINWAND. H. 4,50; BR. 3,35 | PHOT. F. BRUCKMANN. MÜNCHEN

ABB. 105. PETER PAUL RUBENS
DAS MARTYRIUM DES HEILIGEN LIVINUS

LE MARTYRE DE ST. LIVINUS | THE MARTYRDOM OF ST. LIVINUS



MÜNCHEN. ALTE PINAKOTHEK — HOLZ. H. 1,99; BR. 3,02 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 106. PETER PAUL RUBENS
DER KINDERMORD IN BETHLEHEM

LE MASSACRE DES INNOCENTS — THE MASSACRE OF THE INNOCENTS



FLORENZ PALAZZO PITTI — LEINWAND. H. 2,06; BR. 3,42

ABB. 107. PETER PAUL RUBENS
DIE FOLGEN DES KRIEGES

LES EFFETS DE LA GUERRE — THE EFFECTS OF THE WAR



WIEN. HOFMUSEUM — HOLZ. H. 1,75; BR. 0,96 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 108. PETER PAUL RUBENS
HELENE FOURMENT (DAS PELZCHEN)

HÉLÈNE FOURMENT (LA FOURRURE) — HELENE FOURMENT (THE FUR)



BERLIN. KAISER FRIEDRICH-MUSEUM HOLZ. H. 1,89; BR. 0,94

ABB. 109. PETER PAUL RUBENS
ANDROMEDA

ANDROMÈDE ANDROMEDA



LONDON. NATIONALGALERIE — HOLZ. H. 1,45; BR. 1,90

ABB. 110. PETER PAUL RUBENS

DAS URTEIL DES PARIS

LE JUGEMENT DE PARIS — THE JUDGMENT OF PARIS



MÜNCHEN ALTE PINAKOTHEK — HOLZ H. [illegible] BR. [illegible] — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL MÜNCHEN

ABB. [illegible]. PETER PAUL RUBENS

SUSANNA UND DIE BEIDEN ALTEN

SUZANNE ET LES DEUX VIEILLARDS — SUSANNAH AND THE ELDERS



MADRID. PRADO

LEINWAND. H. 1,98; BR. 2,83

ABB. 112. PETER PAUL RUBENS

DER LIEBESGARTEN

LE JARDIN DE L'AMOUR

THE GARDEN OF LOVE



PETERSBURG. EREMITAGE LEINWAND. H. 0,81; BR. 1,29

ABB. 113. PETER PAUL RUBENS
LANDSCHAFT MIT REGENBOGEN

PAYSAGE AVEC ARC-EN-CIEL LANDSCAPE WITH RAIN-BOW



BERLIN. KAISER FRIEDRICH-MUSEUM | LEINWAND. H. 1,76; BR. 4,79 | PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 114. PETER PAUL RUBENS
DIANA AUF DER HIRSCHJAGD

DIANE CHASSANT LE CERF

DIANA HUNTING THE STAG



MADRID. PRADO

HOLZ. H. 0,73; BR. 1,01

ABB. 115. PETER PAUL RUBENS
BAUERNTANZ

DANSE VILLAGEOISE

COVNTRY DANCE



WIEN. HOFMUSEUM

HOLZ. H. 1,47; BR. 2,09

ABB. 116. PETER PAUL RUBENS

LANDSCHAFT MIT PHILEMON UND BAUCIS

PAYSAGE AVEC PHILÉMON ET BAUCIS

LANDSCAPE WITH PHILEMON AND BAUCIS



FLORENZ. PALAZZO PITTI HOLZ. H. 1,28; BR. 2,07

ABB. 117. PETER PAUL RUBENS
LANDSCHAFT MIT ODYSSEUS UND NAUSIKAA

PAYSAGE AVEC ULYSSE ET NAUSICAA LANDSCAPE WITH ODYSSEUS AND NAUSICAA



PARIS. LOUVRE

HOLZ. H. 0,73; BR. 1,08

ABB. 118. PETER PAUL RUBENS

LANDSCHAFT MIT DEM TURNIER

PAYSAGE AVEC TOURNOI

LANDSCAPE WITH TOURNAMENT



FLORENZ. PALAZZO PITTI HOLZ. H. 1,22; BR. 1,95

ABB. 119. PETER PAUL RUBENS
LANDSCHAFT (DIE HEUERNTE)

PAYSAGE (LA FENAISON) LANDSCAPE (THE HAY-HARVEST)



MÜNCHEN. ALTE PINAKOTHEK LEINWAND. H. 1,64; BR. 2,39

ABB. 120. FRANS SNYDERS
LÖWIN UND WILDSCHWEIN

LIONNE ET SANGLIER LIONESS AND WILD BOAR



MÜNCHEN. ALTE PINAKOTHEK — LEINWAND. H. 1,35; BR. 2,01

ABB. 121. FRANS SNYDERS

STILLEBEN

NATURE MORTE — STILL-LIFE



ANTWERPEN, MUSEUM

HOLZ. H. 1,76; BR. 3,08

ABB. 122. ABRAHAM JANSSENS

DER FLUSSGOTT DER SCHELDE UND DIE STADTGÖTTIN VON ANTWERPEN (1610)

L'ESCAUT ET LA VILLE D'ANVERS

THE RIVER GOD OF THE SCHELD AND THE TOWN GODDESS OF ANTWERP



ANTWERPEN. MUSEUM — LEINWAND. H. 1,53; BR. 2,06 — PHOT. F. BRUCKMANN. MÜNCHEN

ABB. 123. THEODOR ROMBOUTS

KARTENSPIELER

LES JOUEURS DE CARTES — CARD-PLAYERS



ANTWERPEN, JAKOBSKIRCHE — LEINWAND. H. 2,16; BR. 2,43

ABB. 124. JACOB JORDAENS
DIE BERUFUNG PETRI

ST. PIERRE EST APPELÉ PAR JÉSUS — PETER CALLED



BRÜSSEL. MUSEUM — LEINWAND. H. 2,25; BR. 3,25 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 125. GASPARD DE CRAYER

DIE BERUFUNG PETRI

ST. PIERRE EST APPELÉ PAR JESUS — PETER CALLED



STOCKHOLM. NATIONALMUSEUM — LEINWAND. H. 1,24; BR. 0,93

ABB. 126. JACOB JORDAENS
DIE ANBETUNG DER HIRTEN (1618)

L'ADORATION DES BERGERS — THE ADORATION OF THE SHEPHERDS



ANTWERPEN. MUSEUM | LEINWAND. H. 1.54; BR. 1,23 | PHOT. F. BRUCKMANN. MÜNCHEN

ABB. 127. JACOB JORDAENS
MELEAGER UND ATALANTE

MÉLÉAGRE ET ATALANTE | MELEAGER AND ATALANTE



KASSEL. GEMÄLDEGALERIE — LEINWAND. H. 1,70; BR. 1,92 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 128. JACOB JORDAENS
DER BAUER UND DER SATYR

LE PAYSAN ET LE SATYRE — PEASANT AND SATYR



BRÜSSEL. MUSEUM — LEINWAND. H. 1,78; BR. 2,40 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 129. JACOB JORDAENS
ABUNDANTIA

L'ABONDANCE — ABUNDANCE



PARIS, LOUVRE

LEINWAND. H. 1,34; BR. 1,18

ABB. 130. JACOB JORDAENS

DIE VIER EVANGELISTEN

LES QUATRE ÉVANGÉLISTES

THE FOUR EVANGELISTS



BRÜSSEL. MUSEUM　　LEINWAND. H. 2,37; BR. 1,74　　PHOT. F. BRUCKMANN. MÜNCHEN

ABB. 131. JACOB JORDAENS
SUSANNA UND DIE BEIDEN ALTEN

SUZANNE ET LES DEUX VIEILLARDS　　SUSANNAH AND THE TWO ELDERS



MADRID. PRADO | LEINWAND. H. 1,81; BR. 1,87 | PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 132. JACOB JORDAENS
FAMILIENBILDNIS

PORTRAIT DE FAMILLE | FAMILY-PORTRAIT



WIEN. HOFMUSEUM

LEINWAND. H. 2,45; BR. 3,04

ABB. 133. JACOB JORDAENS

DAS FEST DES BOHNENKÖNIGS

LA FÊTE DES ROIS

THE BEAN-KINGS FEAST



DIKSMUDE, NIKOLAUSKIRCHE — LEINWAND. H. 3,59; BR. 2,65

ABB. 134. JACOB JORDAENS

DIE ANBETUNG DER KÖNIGE (1644)

L'ADORATION DES MAGES — THE ADORATION OF THE MAGI



DRESDEN. GEMÄLDEGALERIE — LEINWAND. H. 3,96; BR. 3,05 — PHOT. F. BRUCKMANN. MÜNCHEN

ABB. 135. JACOB JORDAENS

DIE DARSTELLUNG IM TEMPEL

LA PRÉSENTATION AU TEMPLE

THE PRESENTATION IN THE TEMPLE



DRESDEN. GEMÄLDEGALERIE | LEINWAND. H. 1,95; BR. 2,16 | PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 136. ANTON VAN DYCK
DER HEILIGE HIERONYMUS

ST. JÉRÔME | ST. JEROME



MADRID. PRADO

LEINWAND. H. 2.05; BR. 2,35

ABB. 137. ANTON VAN DYCK

DIE EHERNE SCHLANGE

LE SERPENT D'AIRAIN

THE BRAZEN SERPENT



MADRID. PRADO

LEINWAND. H. 3,44; BR. 2,49

ABB. 138. ANTON VAN DYCK

DIE GEFANGENNAHME CHRISTI

JÉSUS EST FAIT PRISONNIER

CHRIST TAKEN PRISONER



MÜNCHEN. ALTE PINAKOTHEK — LEINWAND. H. 1,93; BR. 1,43 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 139. ANTON VAN DYCK

SUSANNA UND DIE BEIDEN ALTEN

SUZANNE ET LES DEUX VIEILLARDS — SUSANNAH AND THE TWO ELDERS



MÜNCHEN. ALTE PINAKOTHEK — HOLZ. H. 1,51; BR. 1.14 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 140. ANTON VAN DYCK

MARIA MIT DEM CHRISTKIND UND DEM JOHANNESKNABEN

LA VIERGE AVEC L'ENFANT JÉSUS ET ST. JEAN ENFANT

THE VIRGIN WITH THE INFANT CHRIST AND ST. JOHN



BERLIN. KAISER FRIEDRICH-MUSEUM LEINWAND. H. 2,20; BR. 1,66

ABB. 141. ANTON VAN DYCK

BEWEINUNG CHRISTI

LES FEMMES PLEURANT JÉSUS

CHRIST LAMENTED



PETERSBURG, EREMITAGE — LEINWAND. H. 2,16; BR. 2,87

ABB. 142. ANTON VAN DYCK

DIE RUHE AUF DER FLUCHT NACH ÄGYPTEN

LE REPOS PENDANT LA FUITE EN ÉGYPTE — REST ON THE FLIGHT TO EGYPT



ANTWERPEN. MUSEUM | LEINWAND. H. 1,14; BR. 2,07 | PHOT. F. BRUCKMANN. MÜNCHEN

ABB. 143. ANTON VAN DYCK
BEWEINUNG CHRISTI

LES FEMMES PLEURANT JÉSUS | CHRIST LAMENTED



WIEN. FÜRSTL. LIECHTENSTEINSCHE GALERIE

ABB. 144. ANTON VAN DYCK (?)
BILDNIS EINES MANNES

PORTRAIT D'HOMME

PORTRAIT OF A MAN



PETERSBURG, EREMITAGE | LEINWAND. H. 1,22; BR. 0,89 | PHOT FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 145. ANTON VAN DYCK
BILDNIS EINER FRAU

PORTRAIT DE FEMME | PORTRAIT OF A WOMAN



PETERSBURG. EREMITAGE — LEINWAND. H. 1,16; BR. 0,96 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 146. ANTON VAN DYCK

FAMILIENBILDNIS

PORTRAIT DE FAMILLE — FAMILY-PORTRAIT



LONDON, NATIONALGALERIE

HOLZ. H. 0,79; BR. 0,66

ABB. 147. ANTON VAN DYCK
CORNELIS VAN DER GEEST

CORNELIS VAN DER GEEST

CORNELIS VAN DER GEEST



PETERSBURG, EREMITAGE. LEINWAND. H. 1,77; BR. 1,53 PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 148. ANTON VAN DYCK
ISABELLA BRANT, RUBENS' ERSTE GEMAHLIN

ISABELLE BRANT, PREMIÈRE FEMME DE RUBENS ISABELLA BRANT, RUBENS' FIRST WIFE



MÜNCHEN. ALTE PINAKOTHEK — LEINWAND. H. 0,80; BR. 0,68 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 149. ANTON VAN DYCK

SELBSTBILDNIS

L'ARTISTE PEINT PAR LUI-MÊME — PORTRAIT OF THE PAINTER



GENUA. PALAZZO ROSSO | LEINWAND. H. 2,50; BR. 1,85

ABB. 150. ANTON VAN DYCK

ANTON GIULIO BRIGNOLE-SALE

ANTOINE JULES BRIGNOLE-SALE | ANTON GIULIO BRIGNOLE-SALE



GENUA. PALAZZO ROSSO — LEINWAND. H. 2,00; BR. 1,27

ABB. 151. ANTON VAN DYCK

PAOLA ADORNO

PAULE ADORNO — PAOLA ADORNO



BERLIN. KAISER FRIEDRICH-MUSEUM — LEINWAND. H. 2,00; BR. 1,16 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 152. ANTON VAN DYCK

BILDNIS EINES VORNEHMEN GENUESERS

PORTRAIT D'UN GÊNOIS DE DISTINCTION — PORTRAIT OF A GENOESE NOBLEMAN



BERLIN. KAISER FRIEDRICH-MUSEUM | LEINWAND. H. 2,00; BR. 1,16 | PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 153. ANTON VAN DYCK

BILDNIS EINER VORNEHMEN GENUESERIN

PORTRAIT D'UNE GÊNOISE DE DISTINCTION

PORTRAIT OF A GENOESE LADY



FLORENZ. PALAZZO PITTI — LEINWAND. H. 1,96; BR. 1,45

ABB. 154. ANTON VAN DYCK

KARDINAL GUIDO BENTIVOGLIO

LE CARDINAL GUIDO BENTIVOGLIO — CARDINAL GUIDO BENTIVOGLIO



MADRID. PRADO

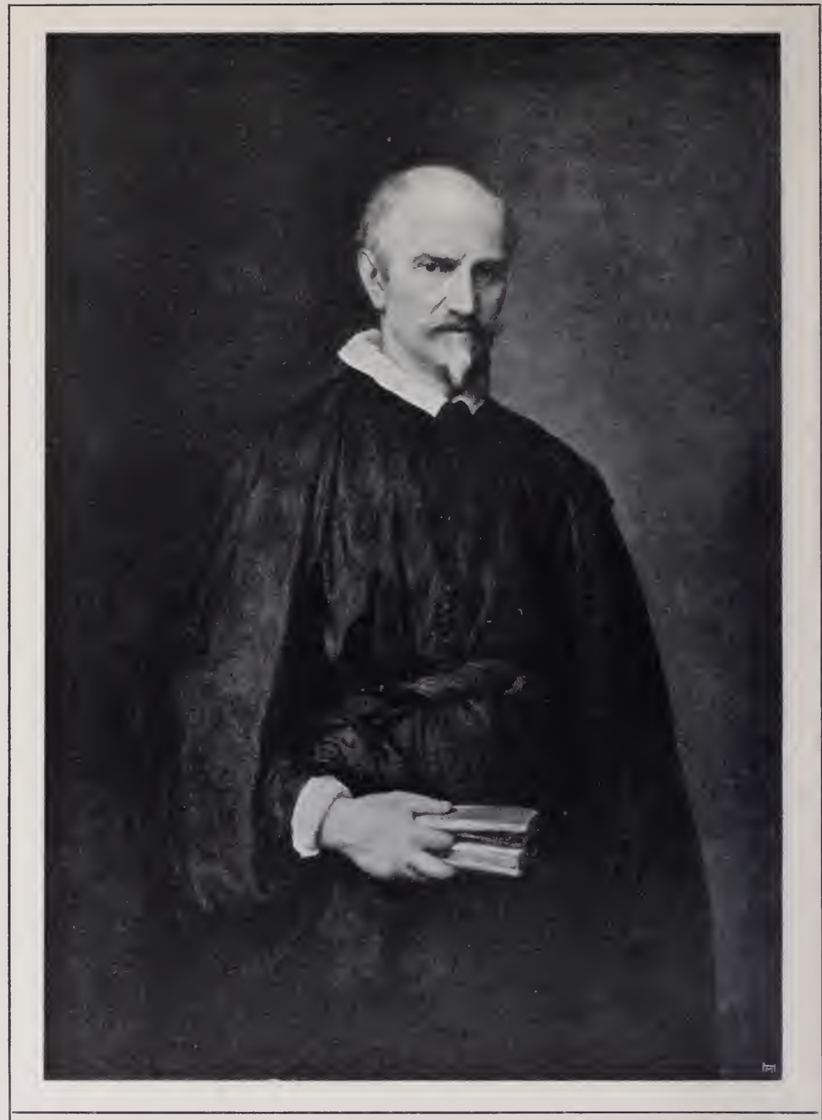
LEINWAND. H. 1,28; BR. 1,00

ABB. 155. ANTON VAN DYCK

BILDNIS EINES MUSIKERS

PORTRAIT DE MUSICIEN

PORTRAIT OF A MUSICIAN



WIEN. FÜRSTL. LIECHTENSTEINSCHE GALERIE LEINWAND. H. 1,26; BR. 0,90 PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 156. ANTON VAN DYCK

DER KANONIKUS ANTONIO DE TASSIS

LE CHANOINE ANTOINE DE TASSIS THE CANON ANTONIO DE TASSIS



WIEN. FÜRSTL. LIECHTENSTEINSCHE GALERIE LEINWAND. H. 1,29; BR. 0,93 PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 157. ANTON VAN DYCK

MARIA LUISA DE TASSIS

MARIE LOUISE DE TASSIS MARIA LUISA DE TASSIS



WIEN FÜRSTL LIECHTENSTEINSCHE GALERIE LEINWAND. H. 0,76; BR. 0,59

ABB. 158. ANTON VAN DYCK
DER MALER GASPARD DE CRAYER

LE PEINTRE GASPARD DE CRAYER THE PAINTER GASPARD DE CRAYER



MÜNCHEN. ALTE PINAKOTHEK — HOLZ. H. 0.28; BR. 0.21

ABB. 159. ANTON VAN DYCK

DER MALER PETER SNAYERS

LE PEINTRE PIERRE SNAYERS — THE PAINTER PETER SNAYERS



ALTHORP HOUSE. EARL SPENCER — LEINWAND. H. 2,50; BR. 1,59 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 160. ANTON VAN DYCK

GEORGE DIGBY GRAF VON BRISTOL UND WILLIAM RUSSELL GRAF VON BEDFORD

GEORGE DIGBY COMTE DE BRISTOL ET
WILLIAM RUSSEL COMTE DE BEDFORD

GEORGE DIGBY EARL OF BRISTOL AND
WILLIAM RUSSELL EARL OF BEDFORD



WINDSOR. KGL. SCHLOSS — LEINWAND. H. 2,10; BR. 1,23

ABB. 161. ANTON VAN DYCK
BEATRICE DE CUSANCE

BÉATRICE DE CUSANCE — BEATRICE DE CUSANCE



TURIN. PINAKOTHEK — LEINWAND. H. 3,15; BR. 2,36

ABB. 162. ANTON VAN DYCK
PRINZ THOMAS VON SAVOYEN

LE PRINCE THOMAS DE SAVOIE — PRINCE THOMAS OF SAVOY



PARIS. LOUVRE LEINWAND. H. 2,72; BR. 2,12

ABB. 163. ANTON VAN DYCK
KÖNIG KARL I. VON ENGLAND

LE ROI CHARLES I D'ANGLETERRE KING CHARLES I OF ENGLAND



TURIN. PINAKOTHEK LEINWAND. H. 1,51; BR. 1,54

ABB. 164. **ANTON VAN DYCK**

DIE KINDER KARLS I. (1635)

LES ENFANTS DE CHARLES I. THE CHILDREN OF CHARLES I.



MADRID. PRADO LEINWAND. H. 1,19; BR. 1,44

ABB. 165. ANTON VAN DYCK

DER KÜNSTLER UND JOHN DIGBY GRAF VON BRISTOL

L'ARTISTE ET JOHN DIGBY
COMTE DE BRISTOL

THE PAINTER AND JOHN DIGBY
EARL OF BRISTOL



ANTWERPEN. MUSEUM | HOLZ. H. 1,20; BR. 1,02 | PHOT. F. BRUCKMANN, MÜNCHEN

ABB. 166. CORNELIS DE VOS
ABRAHAM GRAPHEUS (1620)

ABRAHAM GRAPHEUS ABRAHAM GRAPHEUS



BRUSSEL. MUSEUM LEINWAND H. 1,88; BR. 1,60

ABB. 167. CORNELIS DE VOS
DER KÜNSTLER MIT SEINER FAMILIE

L'ARTISTE AVEC SA FAMILLE THE PAINTER AND HIS FAMILY



BERLIN, KAISER FRIEDRICH-MUSEUM — LEINWAND. H. 0,78; BR. 0,92 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 168. CORNELIS DE VOS

DIE TÖCHTER DES MALERS

LES FILLES DU PEINTRE — THE PAINTERS DAUGHTERS



MÜNCHEN. ALTE PINAKOTHEK — LEINWAND. H. 2,25; BR. 2,99 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 169. UNBEKANNTER VLÄMISCHER MEISTER

FAMILIENBILDNIS

PORTRAIT DE FAMILLE — FAMILY-PORTRAIT

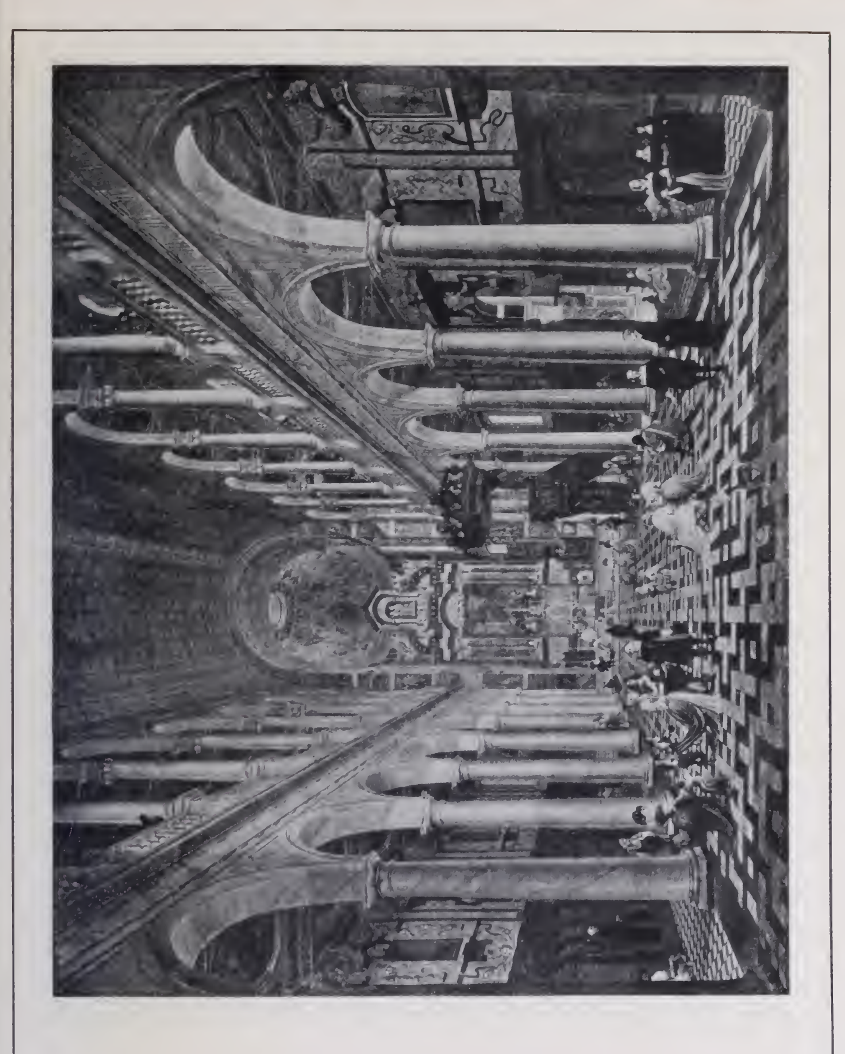


LONDON. BUCKINGHAM-PALAST — HOLZ. H. 0,56; BR. 0,73

ABB. 170. GONZALES COQUES

FAMILIENBILDNIS

PORTRAIT DE FAMILLE — FAMILY-PORTRAIT



WIEN. HOFMUSEUM — LEINWAND H. 1,13; BR. 1,41 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 171. ANTON GHERINGH
DAS INNERE DER JESUITENKIRCHE IN ANTWERPEN (1665)

L'INTÉRIEUR DE L'ÉGLISE DES JÉSUITES À ANVERS

INTERIOR OF THE CHURCH OF THE JESUITS AT ANTWERP



AMSTERDAM. RIJKSMUSEUM — HOLZ. H. 0,26; BR. 0,33 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 172. ADRIAEN BROUWER

BAUERNKNEIPE

CABARET DE VILLAGE — RUSTIC INN



BASEL. SAMMLUNG HANS VONDERMÜHLL HOLZ. H. 0,30; BR. 0,40

ABB. 173. ADRIAEN BROUWER
BAUERNMAHLZEIT

REPAS VILLAGEOIS RUSTIC REPAST



MÜNCHEN. ALTE PINAKOTHEK HOLZ. H. 0,31; BR. 0,40

ABB. 174. ADRIAEN BROUWER

DORFBADERSTUBE

CHEZ LE BARBIER DE VILLAGE

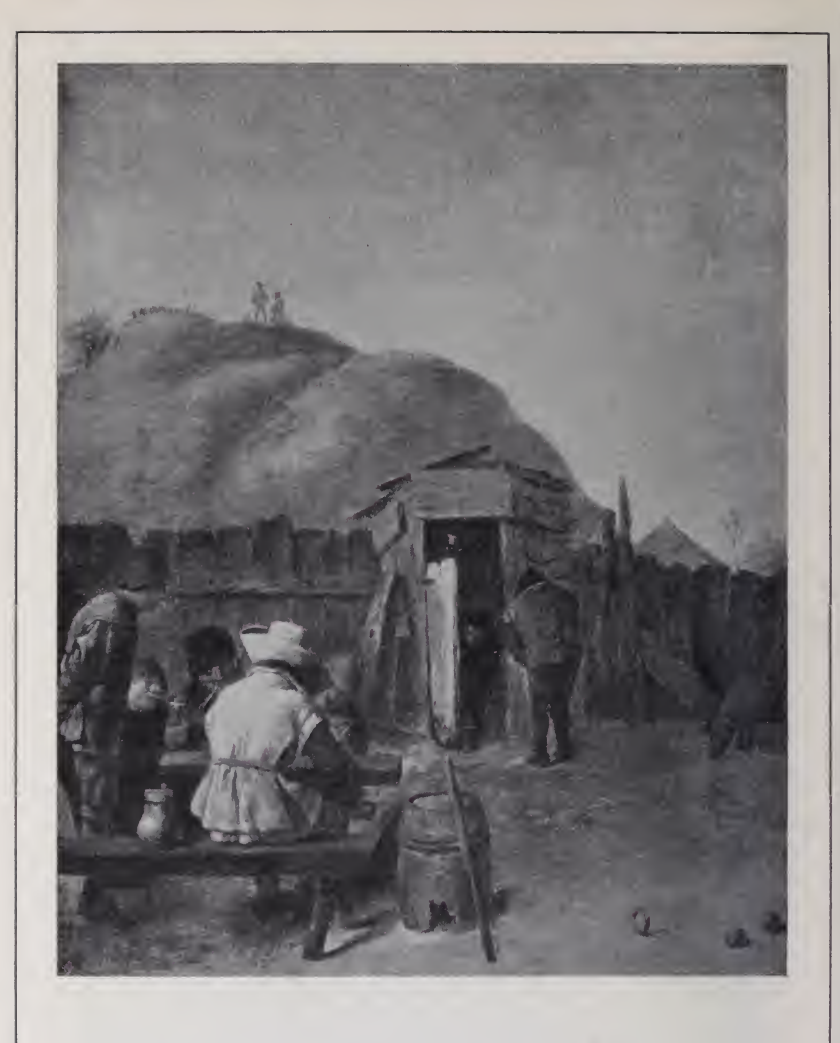
THE VILLAGE-BARBER-SURGEON'S ROOM



MÜNCHEN. ALTE PINAKOTHEK — HOLZ. H. 0,32; BR. 0,49

ABB. 175. ADRIAEN BROUWER
RAUFEREI BEIM KARTENSPIEL

RIXE DE JOUEURS DE CARTES — CARD-PLAYERS FIGHTING



BRÜSSEL. MUSEUM — HOLZ. H. 0,26; BR. 0,21

ABB. 176. ADRIAEN BROUWER

KNEIPSZENE

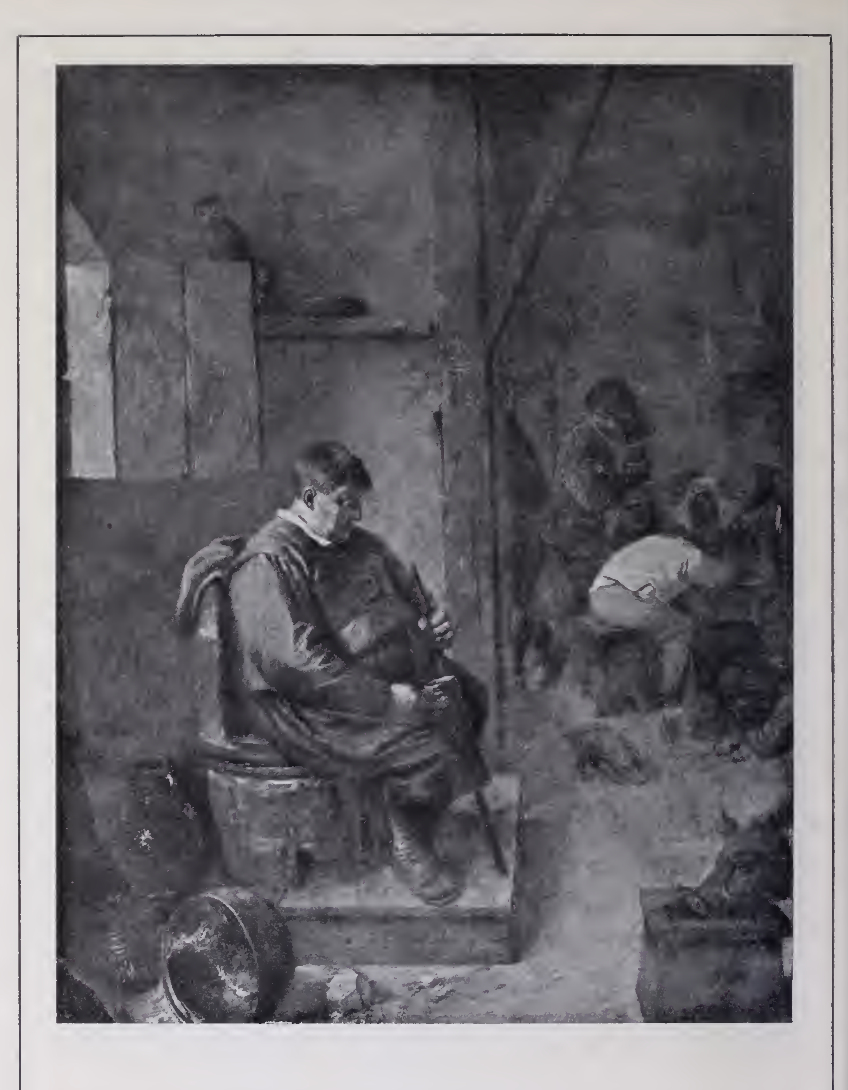
SCÈNE DE CABARET — SCENE OUTSIDE TAVERN



MÜNCHEN. ALTE PINAKOTHEK — HOLZ. H. 0,35, BR. 0,26 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 177. ADRIAEN BROUWER
RAUCHENDE BAUERN

PAYSANS FUMANT — PEASANTS SMOKING



MÜNCHEN. ALTE PINAKOTHEK HOLZ. H. 0,31, BR. 0,24

ABB. 178. ADRIAEN BROUWER
DER EINGESCHLAFENE WIRT

L'HÔTELIER ENDORMI THE SLEEPING INNKEEPER



MÜNCHEN, ALTE PINAKOTHEK HOLZ. H. 0,32, BR. 0,25

ABB. 179. ADRIAEN BROUWER

BAUERN AM KAMIN

PAYSANS PRÈS DE LA CHEMINÉE PEASANTS IN FRONT OF FIRE-PLACE



MÜNCHEN, ALTE PINAKOTHEK — HOLZ. H. 0,20, BR. 0,34 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 180. ADRIAEN BROUWER

KARTENSPIELENDE BAUERN

PAYSANS JOUANT AUX CARTES — PEASANTS PLAYING AT CARDS



MÜNCHEN. ALTE PINAKOTHEK — HOLZ. H. 0,35, BR. 0,46

ABB. 181. ADRIAEN BROUWER
SOLDATEN BEIM WÜRFELSPIEL

SOLDATS JOUANT AUX DÉS — SOLDIERS PLAYING AT DICE



FRANKFURT, STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT HOLZ. H. 0,35, BR. 0,26

ABB. 182. ADRIAEN BROUWER
DIE OPERATION AM FUSS

L'OPÉRATION AU PIED THE OPERATION OF THE FOOT



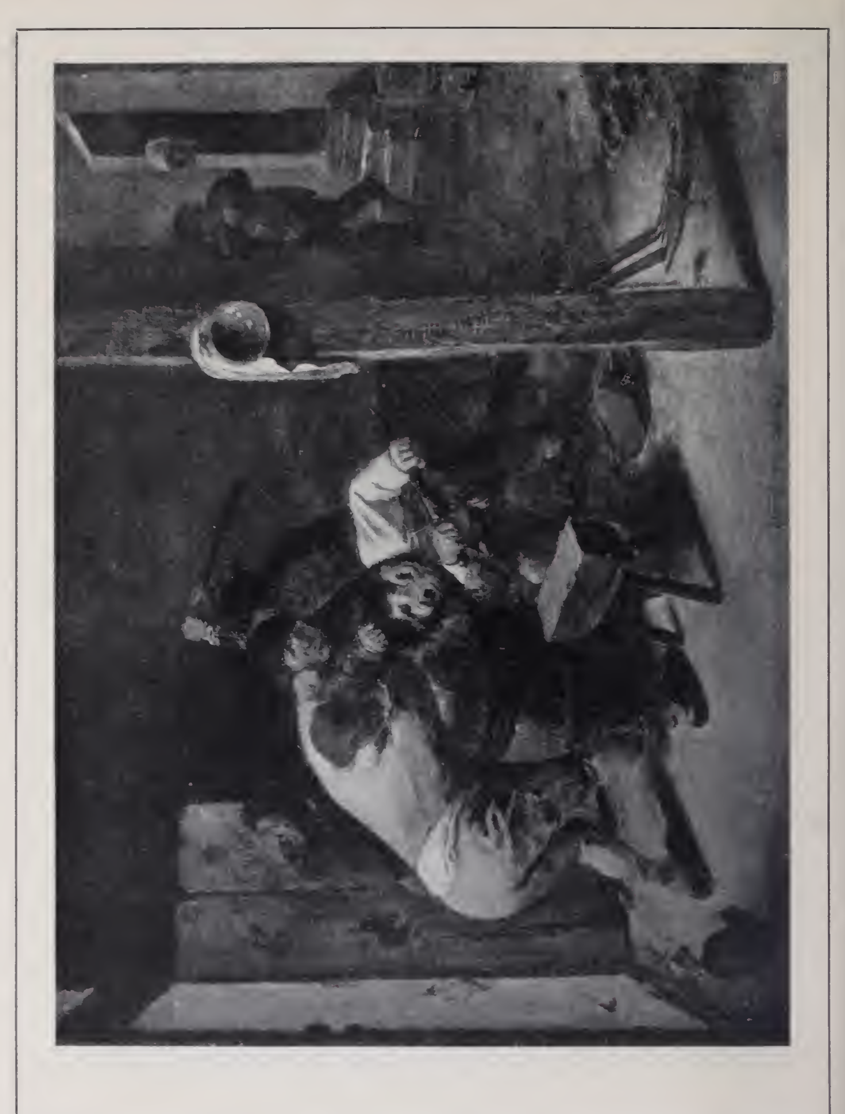
FRANKFURT. STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT — HOLZ. H. 0,34, BR. 0,27 — PHOT. F. BRUCKMANN, MÜNCHEN

ABB. 183. ADRIAEN BROUWER

DIE OPERATION AM RÜCKEN

L'OPÉRATION AU DOS

THE OPERATION OF THE BACK



MÜNCHEN, ALTE PINAKOTHEK — HOLZ. H. 0,22, BR. 0,30 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 184. ADRIAEN BROUWER

BAUERNSCHLÄGEREI

RIXE DE PAYSANS — PEASANT FIGHT



BERLIN. KAISER FRIEDRICH-MUSEUM   HOLZ. H. 0,49, BR. 0,82   PHOTOGRAPH. GESELLSCHAFT. BERLIN

ABB. 185. ADRIAEN BROUWER

HIRT AM WEGE

PÂTRE PRÈS DU CHEMIN   SHEPHERD BY THE ROAD



BRÜSSEL. MUSEUM KUPFER, H. 0,37, Br. 0,56 PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 186. DAVID TENIERS DER JÜNGERE
DIE FÜNF SINNE

LES CINQ SENS THE FIVE SENSES



BERLIN. KAISER FRIEDRICH-MUSEUM KUPFER. H. 0,31, BR. 0,39

ABB. 187. DAVID TENIERS DER JÜNGERE
RÄUBER IM WALDE

LES BRIGANDS DANS LA FORÊT

ROBBERS IN THE WOOD



BERLIN. KAISER FRIEDRICH-MUSEUM HOLZ. H. 0,46, BR. 0,66

ABB. 188. DAVID TENIERS DER JÜNGERE

PUFFSPIELER (1641)

LES JOUEURS DE REVERTIER BACKGAMMON PLAYERS



BERLIN. KAISER FRIEDRICH-MUSEUM — HOLZ. H. 0,38; BR. 0.59 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 189. DAVID TENIERS DER JÜNGERE

VLÄMISCHE KIRMES (1640)

KERMESSE FLAMANDE — FLEMISH FAIR



DRESDEN. GEMALDEGALERIE — KUPFER. H. 0,57, BR. 0,77 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 190. DAVID TENIERS DER JÜNGERE
DIE BEFREIUNG PETRI AUS DEM GEFÄNGNIS

LA DÉLIVRANCE DE ST. PIERRE — ST. PETER DELIVERED FROM PRISON



BERLIN. KAISER FRIEDRICH-MUSEUM LEINWAND. H. 0,81, BR. 1,17

ABB. 191. DAVID TENIERS DER JÜNGERE
DIE VERSUCHUNG DES HEILIGEN ANTONIUS (1647)

LA TENTATION DE ST. ANTOINE THE TEMPTATION OF ST. ANTHONY



BASEL. SAMMLUNG BACHOFEN HOLZ. H. 0,39, BR. 0,58

ABB. 192. ADRIAEN VAN UTRECHT
GEFLÜGELHOF (1650)

BASSE-COUR POULTRY-YARD



BERLIN. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM HOLZ. H. 0,38, BR. 0,47

ABB. 193. JAN FYT
STILLEBEN MIT TOTEN VÖGELN

NATURE MORTE STILL LIFE WITH DEAD BIRDS



ROTTERDAM. BOYMANS-MUSEUM   LEINWAND. H. 0,74, BR. 1,03

ABB. 194. JAN DAVIDSZ DE HEEM

STILLEBEN

NATURE MORTE   STILL LIFE



HAAG. MAURITSHUIS — LEINWAND, H. 0,57, BR. 0,71 — PHOT. F. BRUCKMANN, MÜNCHEN

ABB. 195. JAN DAVIDSZ DE HEEM

BLUMEN- UND FRUCHTGIRLANDE

GUIRLANDE DE FLEURS ET DE FRUITS — FLOWER AND FRUIT GARLANDS



WIEN. HOFMUSEUM — LEINWAND. H. 2,43. BR. 4,64 — PHOT. J. LÖWY. WIEN

ABB. 196. JACQUES D' ARTHOIS

WALDLANDSCHAFT MIT DEM HEILIGEN STANISLAUS UND ENGELN

PAYSAGE AVEC ST. STANISLAS ET DES ANGES

WOODLANDSCAPE WITH ST. STANISLAUS AND ANGELS



WIEN. HOFMUSEUM — LEINWAND. H. 1,10, BR. 1,40 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL. MÜNCHEN

ABB. 197. LUCAS ACHTSCHELLINCK UND GONZALES COQUES
LANDSCHAFT MIT RUDOLF VON HABSBURG UND DEM PRIESTER

PAYSAGE AVEC RODOLPHE DE HABSBOURG ET LE PRÈTRE

LANDSCAPE WITH RUDOLPH OF HABSBURG AND THE PRIEST



BRÜSSEL. KGL. MUSEUM — LEINWAND, H. 1,56, BR. 2,40

ABB. 198. JAN SIBERECHTS
DIE FARM (1660)

LA FERME — THE FARM



BRÜSSEL. STÄDTISCHE GALERIE LEINWAND. H. 2,44, BR. 3,22

ABB. 199. JAN SIBERECHTS
LANDSCHAFT

PAYSAGE LANDSCAPE



MÜNCHEN, ALTE PINAKOTHEK — LEINWAND. H. 1,07, BR. 0,83 — PHOT. FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ABB. 200. JAN SIBERECHTS
LANDSCHAFT

PAYSAGE — LANDSCAPE

ERLÄUTERUNGEN ZU DEN BILDERN

Von der Literatur sind an dieser Stelle zu nennen: Fromentin, die alten Meister. Übersetzt von Freiherr E. von Bodenhausen. 2. Aufl. Berlin 1907. Jacob Burckhardt, Erinnerungen aus Rubens. 2. Aufl. Basel 1898. Robert Vischer, Peter Paul Rubens. Berlin 1904. Wilhelm Bode, Rembrandt und seine Zeitgenossen. 2. Aufl. Leipzig 1907 (daraus die Aufsätze über Adriaen Brouwer und über Rubens und van Dyck).

WILLEM KEY

geboren in Breda um 1520. Schüler des Lambert Lombard in Lüttich (1505—66). 1542 Meister. Gestorben 1568, nach Karel van Mander aus Kummer über die Hinrichtung der Grafen Egmont und Hoorn.

Abb. 1. Für das Verhältnis zu Massys vgl. Text S. 12. Eine Wiederholung nach dem Vorbild, doch wohl des Massys selbst, im Antwerpener Museum. Vgl. auch Altniederl. Malerei Abb. 34 (Rogier van der Weyden) und für die Umbildung des Motivs durch Massys ebenda Abb. 116.

Abb. 3. Auf Holz gemalt, h. 1.35, br. 1.02. Bezeichnet: W. Keien. Von den (unbekannten) Stiftern trägt der Mann links am Kragen die Inschrift: 1553 aetatis 42, die Frau (in der Mitte des Bildes) ebenso: aetatis sue 32. (Gütige Mitteilung von Prof. Six.)

FRANS DE VRIENDT, GEN. FLORIS

geboren in Antwerpen um 1520. Schüler des Lambert Lombard. Studierte in Rom nach Karel van Mander vornehmlich auch die Fresken des Jüngsten Gerichts und der Decke der Sixtinischen Kapelle. Er hatte eine außerordentlich große Zahl von Schülern. Gestorben 1570.

MARTIN DE VOS

geboren in Antwerpen 1532. Schüler des Frans Floris und, in Venedig, des Tintoretto. Für sein Verhältnis zu Massys vgl. Text S. 12. Gestorben 1603.

Abb. 5. Mittelbild eines Triptychons, auf dessen Flügeln die Taufe Christi und die Enthauptung Johannis des Täufers.

JOOS VAN CLEVE DER JÜNGERE

Geburts- und Todesjahr unbekannt. Die im Text S. 21 erwähnte Szene fällt in das Jahr 1554.

Abb. 7. Die Kopie von Rubens in der Münchner Pinakothek.

ANTONIS MOR

geboren in Utrecht wahrscheinlich um 1519. Schüler des Jan van Scorel. 1547 Meister in Antwerpen. 1550 in Rom. Später als Hofmaler Philipps II. unter anderm auch in Madrid und London. Gestorben zwischen 1576 und 1578.

Abb. 8. Die Übereinstimmung mit dem gesicherten Selbstbildnis der Uffizien vom Jahre 1558 ist nicht zwingend.

Abb. 9. Maria die Katholische, Königin von England, 1554 vermählt mit Philipp II. Kurz vorher das Bildnis.

Abb. 10. Alexander Farnese 1545—92, seit 1578 Statthalter der Niederlande.

Abb. 11. Der Begründer der Londoner Börse, lange Zeit als Agent der englischen Regierung in Antwerpen.

Abb. 13. Musiker am Hof von Ferrara.

Abb. 14. Hubert Goltzius aus Würzburg, 1526 bis 1583, Maler und Gelehrter, Schüler des Lambert Lombard, tätig in Antwerpen und vor allem in Brügge. Bekannt als Herausgeber großer illustrierter Werke, z. B. über die römischen Kaiserbildnisse, worauf die im Text zum Teil zitierte lateinische Inschrift des Bildnisses Bezug nimmt.

FRANS POURBUS DER ÄLTERE

geboren in Brügge 1545 als der Sohn des älteren Pieter Pourbus, der Porträt- und Historienmaler war. Schüler des Frans Floris. 1569 Meister in Antwerpen, wo er 1581 starb.

HANS VREDEMAN DE VRIES

geboren in Leeuwarden in Friesland 1527 als Sohn eines Deutschen. Gebildet vornehmlich in Antwerpen und durch den Einfluß des Pieter Coeck van Aelst (1502—50), der durch seine Vitruv- und Serlio-Ausgaben das „Licht" der antiken Baukunst nach den Niederlanden gebracht hatte. Längere Zeit in Antwerpen und auf vielen Reisen in Deutschland und Holland. Bekannt vor allem durch zahlreiche Bücher mit Architektur- und Ornamentstichen. Gestorben nach 1604 (H. Jantzen, Das niederländische Architekturbild. Leipzig 1910).

HENDRIK VAN STEENWIJK DER JÜNGERE

Abb. 17 geboren vermutlich in Antwerpen um 1580, als der Sohn des gleichnamigen Architekturmalers, eines aus Holland zugewanderten Schülers des Vredeman de Vries. Der ältere Steenwijk vornehmlich in Frankfurt tätig (gestorben um 1603), der jüngere lange Zeit in London, gestorben um 1649. (Jantzen, vgl. die Anm. zu Abb. 16.)

FRANS FRANCKEN DER JÜNGERE

Abb. 18 geboren in Antwerpen 1581 als der Sohn des gleichnamigen Malers. Bis zu seinem Tode im Jahre 1642 in Antwerpen tätig. Das Ballfest, das auf dem von uns abgebildeten Gemälde dargestellt ist, fand im Jahre 1611 statt. Die Porträts — unter ihnen diejenigen des Erzherzogs Albrecht und der Infantin Isabella — von der Hand des jüngeren Frans Pourbus (1569 bis 1622).

LUKAS VAN VALCKENBORCH

Abb. 19 geboren in Mecheln um 1540 und dort 1564 Meister. Flüchtet 1567 nach Deutschland, wo er ebenso wie sein Bruder Martin an verschiedenen Orten tätig war. Gestorben nach 1622 in Nürnberg.

GILLIS VAN CONINXLOO

Abb. 20 und 21 geboren in Antwerpen 1544. 1570 Meister. Flüchtet 1585 wegen seines reformierten Glaubens. 1587—95 in Frankenthal in der Pfalz, wo außer ihm noch eine größere Zahl von niederländischen Landschaftsmalern tätig war. Von 1595 bis zu seinem Tode im Jahre 1607 in Amsterdam. Nach dem Bericht des Karel van Mander war er nicht in Italien. Vgl. jedoch für die im Text gegebenen Ausführungen über seine Abhängigkeit von der venezianischen Landschaftsmalerei u. a. die eine der beiden Landschaften des Andrea Schiavone im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum.

Abb. 20. Neben Apollo Marsyas mit der Flöte, rechts König Midas mit den Eselsohren.

ADAM ELSHEIMER

Abb. 22 und 24 bis 26 in Frankfurt 1578 geboren, war er 1598 in München und spätestens 1600 in Rom, wo er bereits 1610 starb. Über seinen Lehrer und seine künstlerische Entwicklung vgl. den Text. Er genoß in Rom als Künstler und als Mensch das höchste Ansehen. Das im Text erwähnte Jugendbild, eine Waldlandschaft mit der Predigt Johannes des Täufers, befindet sich in der Münchner Pinakothek.

Abb. 26. Jupiter und Merkur (mit dem Flügelhut) werden von Baucis und Philemon bewirtet.

PAUL BRIL

in Antwerpen 1554 geboren und dort bis 1574 *Abb. 23* ansässig. Dann ebenso wie sein Bruder Matthäus (1550—84) in Rom tätig, wo er 1626 starb.

ROELANT SAVERY

1576 in Courtray geboren, bereits sehr früh in *Abb. 27* Amsterdam, dann in den Diensten Kaiser Rudolfs II. und seines Nachfolgers Matthias. Später in Utrecht, wo er 1619 in die Gilde eintrat und 1639 starb.

JAN BRUEGHEL DER ÄLTERE

in Brüssel 1568 geboren als der jüngere Sohn *Abb. 28 und 29* des Bauernbrueghel. 1593—96 in Italien, wo er in den Dienst des Kardinal-Erzbischofs Federigo Borromeo von Mailand trat, mit dem er auch nach seiner Heimkehr in Verbindung blieb. Die noch erhaltenen Briefe Brueghels an den Erzbischof sind großenteils von dem mit ihm eng befreundeten Rubens geschrieben. Wie dieser, Hofmaler der Erzherzöge und oft in Brüssel; hier auch Studien in der erzherzoglichen Menagerie. „Sammetbrueghel" wegen seiner reichen Kleidung. Er starb 1625.

Abb. 29. Von beiden Künstlern bezeichnet. Um 1618.

OTHO VAN VEEN

in Leyden 1556 geboren, flüchtet er 1572 mit *Abb. 30* seinem katholischen Vater erst nach Antwerpen und dann nach Lüttich. 1575 für fünf Jahre nach Italien, dann einige Zeit in München. 1583 wieder in den Niederlanden. Hofmaler des Alexander Farnese. Seit 1593 in Antwerpen, von 1620 bis zu seinem Tode im Jahre 1629 wiederum in Brüssel (Haberditzl, vgl. die Anm. zu Abb. 124).

Abb. 30. Außer der hl. Katharina, der das Christkind den Ring reicht, noch der hl. Franz von Assisi.

PETER PAUL RUBENS

in Siegen am 28. Juni 1577 geboren. Die Fa- *Abb. 31 bis 119* milie zuerst in Köln ansässig, bald nach dem Tode des Vaters (1587) jedoch Rückkehr nach Antwerpen. Nach der Lateinschule und nach

einer kurzen Zeit im Pagendienst Schüler zuerst des Landschaftsmalers Tobias Verhaegt, dann des Adam van Noort, seit 1596 des Otho van Veen, bei dem Rubens, auch nachdem er 1598 Meister geworden war, blieb. 1600 nach Italien. Zuerst in Venedig, dann in Mantua im Dienst des Herzogs Vincenzo Gonzaga. Mehrmals und für längere Zeit in Rom, im Auftrage des Herzogs auch in Spanien, kurze Zeit auch in Genua. 1608 Rückkehr nach Antwerpen. 1609 Hofmaler und im selben Jahre Vermählung mit Isabella Brant. 1622 Beginn der Reisen nach Paris, zur Ausführung der Medici-Galerie. Dann die diplomatischen Reisen: 1628/29 in Madrid, 1629/30 in London. Nach dem Tode von Isabella Brant (1626) zweite Vermählung mit der 16jährigen Helene Fourment im Jahre 1630. 1635 Ankauf der Herrschaft Steen. Im selben Jahre feierlicher Einzug des neuen Statthalters, des Kardinal-Infanten Ferdinand. Gestorben am 30. Mai 1640. — Zur Ergänzung dieser Daten und der Darstellung des Textes sei außer auf die bereits genannten Bücher von Jakob Burckhardt und Robert Vischer auf das große Werk von Max Rooses hingewiesen: Rubens Leben und Werke, o. J. Für die Datierung der einzelnen Werke und für die Darstellung der künstlerischen Entwicklung des Rubens' vor allem die kritischen Arbeiten von Bode, Glück, Haberditzl. Eine größere Zahl der (zumeist italienisch geschriebenen) Briefe des Rubens in deutscher Übersetzung bei: Guhl-Rosenberg, Künstlerbriefe. Berlin 1880. Klassiker der Kunst, Bd. V (mit 551 Abbildungen).

Abb. 31. Das Bild galt bis vor kurzem als ein Werk des vanDyck. Während des erstenAufenthaltes des Rubens in Rom, 1601/02, entstanden.

Abb. 33. Um das Spiegeln der Gemälde, das bei der ersten Fassung des Altarbildes (jetzt im Museum von Grénoble) störend hervorgetreten war, zu vermeiden, wählte Rubens für die drei Tafeln der zweiten Fassung Schiefer. Rechts und links je drei Heilige, auf dem Mittelbild ein Madonnen-Medaillon von Engeln umgeben. Die beiden männlichen Heiligen auf der von uns abgebildeten Tafel in deutlichem Anschluß an antike Togafiguren.

Abb. 35. Links die von dem Heiligen befreite Königstochter mit dem ebenfalls zum Opfer bestimmten Lamm. Um 1610.

Abb. 37. Auf den Flügeln des Altars, der 1614 geweiht wurde, die Heimsuchung Mariä und die Darstellung Christi im Tempel.

RUBENS

Abb. 38 und 39. Um 1612.

Abb. 40. Auf den Flügeln die Stifterbildnisse und das Datum 1613, das nachträglich in 1615 umgeändert wurde.

Abb. 41. Das Bild geht sicher im Gesamtmotiv und doch wohl auch in der Figur auf ein nicht mehr nachzuweisendes Vorbild Tizians zurück. Um 1612—14.

Abb. 42. Der Sieger über Trunkenheit und Wollust (der am Boden liegende Satyr und die Frau zur Rechten, für die Abb. 41 und 43 zu vergleichen sind) wird von einer geflügelten Siegesgöttin gekrönt. Im Hintergrund rechts der Neid. Das Pendant (ebenfalls in der Dresdener Galerie) stellt den trunkenen Herkules dar. Beide Bilder wahrscheinlich für den Herzog von Mantua gemalt, jedoch erst um 1612.

Abb. 43. Die drei Töchter des Kekrops, des ersten Königs von Attika, öffnen trotz des Verbotes den Korb, der ihnen von Athene übergeben worden war und in dem das Kind Erichthonios, dessen Beine in Schlangen ausgehen, der Sohn des Hephästos und der Gäa, liegt. Sie finden zur Strafe dafür ihren Tod. Um 1612—14.

Abb. 44. Links der Nil mit der Mohrin und dem Krokodil (Afrika), dahinter der Gott der Donau (Europa), rechts der Ganges mit dem Tiger (Asien) und der Amazonenstrom (Amerika). Um 1612—14.

Abb. 45. Jupiter, durch den Adler gekennzeichnet, sucht in Frauengestalt Kallisto, die Gefährtin der Artemis (der Köcher mit Pfeilen!), zur Liebe zu überreden. Bezeichnet und datiert 1613.

Abb. 46. Illustration des Sprichworts: sine Baccho et Cerere friget Venus (ohne Wein und Brot erkaltet die Liebe): der Satyr mit einem Füllhorn voller Trauben, Ähren und Früchten verhöhnt, indem er sich entfernt, die frierende Venus mit dem Amor. Das Bild wurde später durch Hinzufügung einer Landschaft von fremder Hand bedeutend vergrößert; das Bild war ursprünglich wohl ein wenig größer, als es unsere Abbildung zeigt. Ebenso wie Abb. 47 bis 49 bezeichnet und datiert 1614.

Abb. 48. Das Vorbild Elsheimers war jedenfalls nicht das Münchner Gemälde (Abb. 24), sondern eine verlorene Darstellung mit größeren Figuren.

Abb. 50. Um 1614—15.

Abb. 51. Um 1616.

Abb. 52. Um 1613—14.

Abb. 53. Um 1616.

Abb. 54. Boreas entführt Oreithyia, die Tochter des athenischen Königs Erechtheus. Um 1614.
Abb. 55. Die beiden Dioskuren, Kastor und Pollux, entführen die Töchter des Leukippos. Um 1616—18 und in der Ausführung nicht eigenhändig.
Abb. 56 und 57. Um 1616.
Abb. 58. Professor der Jurisprudenz in Löwen. Um 1618.
Abb. 59. Kapitän in spanischen Diensten. Datiert 1616.
Abb. 60. Dasselbe Modell wie auf dem um 1617 bis 1618 entstandenen Gemälde des hl. Ambrosius (Abb. 76, neben dem Bischof). Um 1617.
Abb. 61. Benützt für den Apostel Petrus des Gemäldes Abb. 84. Um 1620.
Abb. 62. Für den Pfalzgrafen Wolfgang Wilhelm von Neuburg gemalt und in einem Briefe vom 28. April 1618 als fertig und bereits bezahlt erwähnt. Um 1616—17.
Abb. 63. Ganz eigenhändig, doch wohl sicher mit Einschluß des oberen Abschlusses im Halbrund. Um 1618.
Abb. 64 und 65. Skizzen für die beiden jetzt ebenfalls im Wiener Hofmuseum befindlichen Gemälde, die für den Hochaltar der Jesuitenkirche in Antwerpen bestimmt waren. Die Kirche (Abb. 171) wurde in den Jahren 1615 bis 1621 mit größter Pracht erbaut und durch Rubens noch mit zwei anderen Altären und mit Deckengemälden für die Seitenschiffe geschmückt. 1718 verbrannte der ursprüngliche Bau mit Ausnahme des Chors. Nach einem Brief vom 23. Januar 1617 scheint es sicher, daß wenigstens die Skizzen bereits 1616—17 entstanden sind, jedenfalls in unmittelbarem Anschluß an das große Jüngste Gericht. Bei der Ausführung war van Dyck noch nicht beteiligt; im März 1620 werden beide Gemälde als fertig erwähnt.
Abb. 66. Um 1617.
Abb. 67. Der heilige Rochus als Patron der Pestkranken. Um 1620—21.
Abb. 68—70. 3 von den 6 Gemälden, in denen die Geschichte des Konsuls Decius Mus dargestellt ist, der sich in der Schlacht am Vesuv gegen die Latiner (338 v. Chr.) dem Tode weihen ließ, um den Römern den Sieg zu sichern. Die Gemälde, zu denen noch zwei mehr dekorative Stücke gehören, waren von genuesischen Edelleuten als Vorlagen für Teppiche bestellt worden, die im Mai 1618 bereits in Arbeit waren. Die Ausführung von der Hand des van Dyck, um 1617.
Abb. 71. In einem Brief vom 28. April 1618 erwähnt, als für den Herzog (Maximilian) von Baiern gemalt. Um 1617.
Abb. 72. Ursprünglich nur die Mittelgruppe als Kniestück, bald darauf jedoch, um 1618, vergrößert.
Abb. 73. Um 1619.
Abb. 74. Um 1619. Unter den Engeln rechts oben der zweite Sohn des Malers, Nikolaus (getauft am 23. März 1618); die Studie dazu im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum. Derselbe Kopf jedoch bereits bei dem Dreikönigs-Altar in Mecheln (Abb. 77), der im März 1619 aufgestellt wurde. Die einzelnen Kinderstudien, mehr oder weniger ähnlich, auch sonst in diesen und den folgenden Jahren öfter vorkommend.
Abb. 75. Um 1617—18.
Abb. 76. Ambrosius verwehrt dem Kaiser nach dem Blutbad von Thessalonich den Zutritt zu der Kirche. Um 1617—18, an die Folge des Decius Mus anschließend.
Abb. 77. Triptychon, auf den Flügeln die Martyrien Johannes des Täufers und des Evangelisten. Das Mittelbild am 27. März 1619 nach Mecheln gebracht.
Abb. 78. Um 1618.
Abb. 79. Noch unter Beteiligung des van Dyck wohl in der letzten Zeit seines Zusammenwirkens mit Rubens, um 1620—21 (vor oder nach der englischen Reise van Dycks). Bezahlt erst in den Jahren 1624 und 1626.
Abb. 80. Triptychon, auf den Flügeln Tobias mit dem Engel, im Begriff, den Fisch aufzuschneiden, und die Findung des Zinsgroschens im Maul des Fisches. Der Altar war von der Fischergilde bestellt und wurde am 11. August 1619 nach Mecheln gebracht.
Abb. 81. Der Altar nach einer Inschrift im Jahre 1620 errichtet, das Gemälde vielleicht noch im Jahre 1619, unmittelbar an Abb. 80 anschließend.
Abb. 82. Ursprünglich oben im Halbrund geschlossen. Noch unter Beteiligung des Anton van Dyck, um 1620.
Abb. 83. Der hl. Bavo, der Schutzpatron von Gent, verschenkt seine Schätze an die Armen und tritt ins Kloster ein. Links seine Gemahlin mit Begleiterinnen. Die mehrmals unterbrochenen Vorbereitungen bereits seit 1612, der definitive Auftrag und die Ausführung jedoch erst 1623.

Abb. 84. Der Anteil des van Dyck an der Ausführung des Bildes nicht ganz sicher, vgl. jedoch die Studie Abb. 61. Den Pharisäer vorn links vgl. mit der Figur neben dem stehenden König auf Abb. 79. Um 1620—21.

Abb. 85. Sehr verschieden beurteilt, zumeist als ein Werk der Zeit um 1618 angesehen, das unter der Mitwirkung des van Dyck entstanden sei. Vielleicht erst aus den 20er Jahren.

Abb. 86. Ursprünglich nur als Brustbild angelegt, bald danach vergrößert. Um 1618—20.

Abb. 87. Für den Prinzen von Wales, den späteren König Karl I., um 1623—24 gemalt.

Abb. 88—91. Der Auftrag, der im Februar 1622 festgestellt wurde, lautete auf zwei Folgen von Gemälden aus dem Leben der Königin und des Königs; die letztere wurde von Rubens nach Vollendung der ersten zwar begonnen, aber nicht zu Ende geführt. Die Galerie der Königin war 1625 mit 21 Gemälden vollendet; die Skizzen fast zu allen Gemälden jetzt in der Münchner Pinakothek. — Abb. 90. Heinrich IV. wird vom Genius der Zeit (mit der Sichel) und von Jupiter selbst zum Olymp emporgehoben, während Bellona und Viktoria den Tod des Königs beklagen. Rechts Maria Medici in Trauergewändern, umgeben von Minerva und Genien, die ihr den Reichsapfel und das Steuerruder reichen, während zugleich die Großen Frankreichs ihr huldigen. — Abb. 91. Unter den zahlreichen Figuren der Götter diejenige des Apoll besonders hervortretend, der Neid und Zwietracht verscheucht — nach dem Apoll vom Belvedere.

Abb. 92 und 93. Die beiden Abbildungen sind beim Druck versehentlich vertauscht worden — die rechte Skizze ist die frühere (in Frankfurt), die linke die spätere des Berliner Museums. Bei dieser zur Rechten die Heiligen Augustinus (vorn), Laurentius mit dem Rost und Nikolaus von Tolentino. Zur Linken die Heiligen Sebastian, Georg mit dem Drachen und, vom Rücken her gesehen, Wilhelm von Aquitanien. Dann die Gruppen der heiligen Frauen: Clara von Montefalco, Magdalena, und vor ihnen Apollonia und Agnes. Die Madonna mit dem Christkind, das der knienden Katharina den Ring reicht. Dahinter Joseph, rechts Johannes der Täufer, links Petrus und Paulus. 1628 bezahlt und wahrscheinlich in diesem Jahre vollendet.

Abb. 94. Albrecht (geb. 1614) und Nikolaus Rubens (geb. 1618). Um 1626. Eine bekannte Kopie in der Dresdner Galerie.

RUBENS

Abb. 95. Um 1630. Ob das Porträt die ältere Schwester der Helena Fourment, Susanna (geboren 1599), darstellt, ist unsicher.

Abb. 97. Aus der letzten Zeit des Künstlers.

Abb. 99. Um 1635.

Abb. 100 und 101. Um 1630/31 im Auftrage der Infantin Isabella gemalt. Auf den Flügelbildern die Infantin und der bereits verstorbene Erzherzog Albrecht kniend, mit Heiligen. Für den Altar der von dem Erzherzog begründeten Brüderschaft des hl. Ildefonso in der Kirche St. Jakob auf dem Koudenberg in Brüssel bestimmt. Der Heilige, Erzbischof von Toledo, empfängt von Maria ein Meßgewand, in Gegenwart von vier heiligen Frauen, die nicht durch Attribute gekennzeichnet sind (wie man vermutet, Rosalie, Agnes, Katharina, Barbara). Die Außenseiten der Flügel jetzt zu einem Bilde (Abb. 101) vereinigt: die heilige Familie mit den Heiligen Joachim, Elisabeth und dem Johannesknaben.

Abb. 102. Der Altar 1631 errichtet, das Gemälde wahrscheinlich 1630—31 ausgeführt.

Abb. 103. Um 1635.

Abb. 104. Der (in der Komposition zum Teil veränderte, im Halbrund geschlossene) Altar, der sich heute im Brüsseler Museum befindet, 1637 aufgestellt. Die Skizze um einige Jahre früher.

Abb. 105. Dem Heiligen ist soeben die Zunge ausgerissen worden, die einer der Henker dem Hund hinhält. Um 1635—38.

Abb. 106. Um 1635—38.

Abb. 107. 1638 an den Großherzog von Toskana abgesandt. Die Erklärung der Allegorie in einem Brief des Rubens vom 12. März 1638 an den Hofmaler des Großherzogs, Justus Sustermans aus Antwerpen (1597—1681). Mars stürmt aus dem geöffneten Janus-Tempel hinaus. Vergebens sucht Venus ihn zurückzuhalten. Vor ihm die Furie Alekto, auf dem Boden eine Frau mit zerbrochener Laute, eine Mutter mit ihrem Kind, ein Baumeister mit dem Zirkel in der Hand, zum Hinweis darauf, wie alles Glück und alle Werke des Friedens zerstört werden. Am Boden ferner im selben Sinne ein Buch, eine Zeichnung, ein gelöstes Pfeilbündel (die gelöste Eintracht), der Schlangenstab des Merkur. Die jammernde Frau ist das unglückliche Europa, durch die Weltkugel mit dem Kreuz darauf, die der Genius neben ihr trägt, als die christliche Welt gekennzeichnet. „Das ewige und unvergeßliche Titelbild zum Dreißigjährigen Kriege“ (Burckhardt).

Abb. 108. Um 1635. Durch Tizian angeregt: im Nachlaß von Snyders befand sich „eine nackte Frau mit einem Pelz, von Rubens nach Tizian".
Abb. 109. Aus der letzten Zeit des Künstlers.
Abb. 110. Um 1635.
Abb. 111. Um 1635—38.
Abb. 112. Damals als conversation à la mode bezeichnet. Um 1635.
Abb. 113. Um 1635. Eine veränderte Wiederholung im Louvre.
Abb. 114. Die Tiere von Snyders. Um 1638.
Abb. 115. Um 1635—38.
Abb. 116. Zur Rechten Jupiter und Merkur mit Philemon und Baucis, die durch sie gerettet werden. Um oder bald nach 1620.
Abb. 117—119. Um 1635—40.

FRANS SNYDERS

Abb. 120 und 121 in Antwerpen 1579 geboren, Meister 1602, gestorben 1657.

ABRAHAM JANSSENS

Abb. 122 geboren in Antwerpen um 1575, Meister 1601. Wahrscheinlich in den folgenden Jahren in Italien. Gestorben 1632. — Das von uns abgebildete Gemälde für einen Saal des Antwerpener Rathauses, für den Rubens gleichzeitig eine Anbetung der Könige (jetzt im Prado) malte, wohl bereits 1609 ausgeführt, 1610 bezahlt.

THEODOR ROMBOUTS

Abb. 123 in Antwerpen 1597 geboren, Schüler wahrscheinlich des Abraham Janssens, 1616 nach Italien, wo er noch 1622 tätig war. 1625 Meister in Antwerpen, gestorben 1637.

GASPARD DE CRAYER

Abb. 125 in Antwerpen 1582 geboren, Schüler eines Brüsseler Malers und dort 1607 Meister und später Hofmaler. 1664 nach Gent, wo er 1669 starb. Sein Bildnis von van Dyck Abb. 158.

JACOB JORDAENS

Abb. 124 und 126 bis 135 in Antwerpen 1593 geboren, ebenso wie Rubens Schüler des Adam van Noort (1607). Meister 1615. Er war nicht in Italien, vgl. jedoch den Text über die für ihn entscheidenden Beziehungen zu Caravaggio und zu der caravaggiesken Richtung der Antwerpener Malerei. 1652 vollendete er das ungeheure Gemälde mit dem Triumph Friedrich Heinrichs von Oranien für den Kuppelsaal des Huis ten Bosch

beim Haag — die Parallelaufgabe zur Medici-Galerie, jedoch für eine holländische Fürstin und durch die gemeinsame Arbeit von vlämischen und holländischen Malern vollendet. Jordaens starb 1678. Er wurde, als Calvinist, in einem holländischen Dorf nahe der Grenze bestattet. (Max Rooses, Jordaens' Leben und Werke. Union Deutsche Verlagsgesellschaft, o. J.)
Abb. 124. Galt lange ohne Grund als ein Werk des Adam van Noort. Für den im Text erwähnten Zusammenhang mit dem Altar des Rubens in Mecheln (Abb. 80) vgl. namentlich auch das von uns nicht abgebildete Flügelbild mit der Darstellung des Zinsgroschens. Um oder bald nach 1620. (Haberditzl, Die Lehrer des Rubens. Jahrb. d. Kunsthist. Samml. d. Allerhöchsten Kaiserhauses, XVII, Wien 1908. Danach, mit gütiger Erlaubnis des Verfassers, unsere Abbildung.)
Abb. 126. Bezeichnet und datiert 1618.
Abb. 127. Atalante hält den Kopf des kalydonischen Ebers, den Meleager ihr gegeben hat und den die drei Brüder der Althäa ihr entreißen wollen. Meleager greift ans Schwert, um sie zu töten. Unter den Händen zur Linken, deren Verbindung mit den verschiedenen Figuren nicht sehr klar ist, eine oder zwei, die zu einer auf dem Bilde selbst nicht sichtbaren Figur gehören. Um 1618.
Abb. 128. Der Satyr hat mit dem Bauern Freundschaft geschlossen und ihn begleitet. Es war im Winter, und um sich die Hände zu erwärmen, hielt der Mann sie vor den Mund und blies hinein. Im Hause, beim Essen, blies er dann ebenso auf die heiße Speise, um sie abzukühlen. Darauf kündigt ihm der Satyr die Freundschaft, weil er aus demselben Munde kalt und warm blase — also wegen seiner Doppelzüngigkeit. Eins der frühesten Bilder dieser Art, die Jordaens sehr oft wiederholt hat; um 1618. Für die Richtung des Künstlers auch hier die Hände zu beachten, ebenso die Füße der Figuren.
Abb. 129. Vgl. den Text und Abb. 72 und 73. Um 1619.
Abb. 130. Um 1620. Der im Text erwahnte Modellkopf, der sich auch bei van Dyck findet, ist der des rechts stehenden Evangelisten.
Abb. 131. Aus der späteren Zeit des Künstlers, etwa aus den 40er Jahren.
Abb. 132. Um 1619—20.
Abb. 133. Das Fest wurde am Dreikönigstag (6. Januar) gefeiert. Wer die in den Kuchen

eingebackene Bohne erhielt, wurde König und verteilte die übrigen Ämter und Würden, von der Königin bis zum Narren. Diese hier durch Zettel mit Aufschriften bezeichnet. Das abgebildete Gemälde bereits aus späterer Zeit, aus den 40er oder 50er Jahren.

Abb. 134. Bezeichnet und datiert 1644. Vgl. Abb. 79.

Abb. 135. In engem Zusammenhang mit derselben Darstellung des Rubens auf dem rechten Flügel des Altars der Kreuzabnahme. In der Figur des Joseph jedoch auch hier noch deutliche Reminiszenzen an den caravaggiesken Stil der ersten Zeit des Künstlers. In den 50er oder 60er Jahren gemalt.

ANTON VAN DYCK

Abb. 136 bis 165

in Antwerpen am 22. März 1599 geboren, schon als Knabe Schüler des Hendrik van Balen, eines Antwerpener Feinmalers (1575 bis 1632), der zumal durch seine Staffagefiguren zu den Landschaften des Sammetbrueghel bekannt ist. 1616 oder spätestens 1617 Schüler des Rubens, für den er bereits 1617 die Historien des Decius Mus ausführt, und annähernd gleichzeitig durch Caravaggio stark berührt (vgl. den Text). 1618 Meister. Vom Herbst 1620 bis Ende Februar 1621 in England, dann nochmals bis zum Oktober 1621 in Antwerpen. Von 1621—27 in Italien, vornehmlich in Genua, außerdem in Rom, Florenz, Venedig und Palermo. Dann wiederum, nach kurzem Aufenthalt in England und Holland, in Antwerpen bis zum Frühjahr 1632, wo er, als Hofmaler Karls I., nach England ging. 1634/35 nochmals in Antwerpen und Brüssel, von wo er jedoch nach England zurückkehrt. Endlich noch eine ergebnislose Reise nach Paris. Gestorben am 9. Dezember 1641 in London. (Klassiker der Kunst, Bd. XIII, mit 537 Abbildungen.)

Abb. 136—139. Um 1618—20.

Abb. 140. Aus der italienischen Zeit des Künstlers und in engem Zusammenhang mit Tizian.

Abb. 141. Aus der Zeit des zweiten Antwerpener Aufenthaltes, 1628—32.

Abb. 142. Aus dem letzten Jahrzehnt des Künstlers.

Abb. 143. Während des letzten längeren Aufenthaltes in Antwerpen, 1634.

Abb. 144—146. Um 1617—19, vgl. den Text.

Abb. 147. Um 1620—21. Vgl. auch den Text S. 12.

Abb. 148. Das Bild gilt vielfach noch als Werk des Rubens, vgl. jedoch Abb. 86. Die einem Triumphbogen ähnliche Architektur am Eingang zu dem Garten des Rubens. Wahrscheinlich im Sommer 1621 gemalt.

Abb. 149. Bereits in Italien gemalt, mit der goldenen Kette, die ihm der Herzog von Mantua geschenkt hatte.

Abb. 159. Schlachten- und Landschaftsmaler, in Antwerpen und in Brüssel tätig, 1592—1667.

Abb. 162. Aus dem Jahr 1634, bezahlt im Januar 1635.

Abb. 164. Die späteren Könige Karl II. und Jakob II., im Alter von fünf und zwei Jahren, und ihre vierjährige Schwester Marie, später vermählt mit Wilhelm II. von Oranien und Mutter Wilhelms III.

CORNELIS DE VOS

Abb. 166 bis 168

geboren um 1585 zu Hulst in Flandern, 1608 Meister in Antwerpen, gestorben 1651.

Abb. 166. Der Diener der Antwerpener Lukasgilde, mit den Pokalen der Gilde.

Abb. 167 und 168. Bald nach 1620.

GONZALES COQUES

Abb. 170

in Antwerpen 1618 geboren, Schüler von zwei Kleinmalern, in seiner späteren Richtung durch den Beinamen des „kleinen van Dyck" gekennzeichnet, 1641 Meister, gestorben 1684. Von ihm auch die Staffagefiguren bei Abb. 197.

ANTON GHERINGH

Abb. 171

aus Deutschland zugewandert, 1662 Meister in Antwerpen, gestorben 1668. Über die Kirche vgl. die Anm. zu Abb. 64 und 65.

ADRIAEN BROUWER

Abb. 172 bis 185

wahrscheinlich in Oudenaerde 1605 oder 1606 geboren, schon früh in Holland, Schüler des Frans Hals in Haarlem und dort und in Amsterdam in den Jahren 1625—27 nachweisbar. Im Winter 1631/32 als Meister in die Antwerpener Lukasgilde aufgenommen. 1633 dort als Staatsgefangener auf der Festung, dann im Hause des Kupferstechers Paulus Pontius und in Beziehungen zu Rubens selbst, der 17 Gemälde Brouwers besaß. Gestorben 1638 (Bode a. a. O.).

Abb. 173. Die Reproduktion mit gütiger Erlaubnis des Besitzers, Herrn Hans VonderMühll.

DAVID TENIERS DER JÜNGERE

Abb. 186 bis 191

in Antwerpen 1610 geboren, Schüler seines gleichnamigen Vaters. 1633 Meister, bald darauf vermählt mit einer Tochter des Sammetbrueghel und dadurch in Beziehungen auch zu

Rubens. Seit 1651 in Brüssel, als Hofmaler des Statthalters. Er begründet 1663 in Antwerpen eine Akademie. Gestorben in Brüssel 1690 (Rosenberg, Künstlermonographien Bd. 8).
Abb. 186. Um 1635.

ADRIAEN VAN UTRECHT

Abb. 192 in Antwerpen 1599 geboren, 1625 Meister, gestorben 1652.
Abb. 192. Bezeichnet und datiert 1650. Die Reproduktion mit gütiger Erlaubnis der Besitzerin, Frau Prof. Bachofen.

JAN FYT

Abb. 193 in Antwerpen 1611 geboren, Schüler des Frans Snyders, gestorben 1661.

JAN DAVIDSZ DE HEEM

Abb. 194 und 195 in Utrecht 1606 geboren, Schüler seines Vaters und zuerst in Leyden und Utrecht tätig, seit 1636 fast ununterbrochen bis zu seinem Tode (1684) in Antwerpen.

JACQUES D'ARTHOIS

Abb. 196 in Brüssel geboren 1613, unter dem Einfluß des Lodewyk de Vadder (1605—55) gebildet, Meister 1634, gestorben 1686.

LUCAS ACHTSCHELLINCK

Abb. 197 geboren in Brüssel 1626, Meister 1657, daselbst gestorben 1699.

JAN SIBERECHTS

Abb. 198 bis 200 in Antwerpen 1627 geboren, Meister 1649. Seit 1672 in London, wo er angeblich im Jahre 1703 starb.

ALPHABETISCHE ÜBERSICHT

Berichtigung: Die beiden Abbildungen 92 und 93 sind gegeneinander auszutauschen.

GEDRUCKT IN DER SPAMERSCHEN BUCHDRUCKEREI IN LEIPZIG



